

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

THIAGO HENRIQUE FELÍCIO

CINEASTA, HISTORIADOR OU SUJEITO SUBVERSIVO?
*O CASO GLAUBER ROCHA E A REPRESSÃO AGUDA AOS EXCLUÍDOS DA HISTÓRIA
APÓS O GOLPE DE 1964*

CURITIBA

2020

THIAGO HENRIQUE FELÍCIO

CINEASTA, HISTORIADOR OU SUJEITO SUBVERSIVO?
*O CASO GLAUBER ROCHA E A REPRESSÃO AGUDA AOS EXCLUÍDOS DA HISTÓRIA
APÓS O GOLPE DE 1964*

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História, Setor de Ciências Humanas da Universidade Federal do Paraná, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em História.

Orientação: Prof. Dr. Pedro Plaza Pinto.

CURITIBA

2020

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELO SISTEMA DE BIBLIOTECAS/UFPR –
BIBLIOTECA DE CIÊNCIAS HUMANAS COM OS DADOS FORNECIDOS PELO AUTOR

Fernanda Emanoéla Nogueira – CRB 9/1607

Felício, Thiago Henrique

Cineasta, historiador ou sujeito subversivo? : o caso Glauber Rocha e a repressão aguda aos excluídos da história após o golpe de 1964. / Thiago Henrique Felício. – Curitiba, 2020.

Tese (Doutorado em História) – Setor de Ciências Humanas da
Universidade Federal do Paraná.

Orientador : Prof. Dr. Pedro Plaza Pinto

1. Rocha, Glauber, 1939-1981. 2. Cinema brasileiro – História e crítica.
3. Política no cinema. 4. Cinema novo. I. Pinto, Pedro Plaza, 1977-. II. Título.

CDD – 791.430981

TERMO DE APROVAÇÃO

Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em HISTÓRIA da Universidade Federal do Paraná foram convocados para realizar a arguição da tese de Doutorado de **THIAGO HENRIQUE FELICIO** intitulada: **Cineasta, historiador ou sujeito subversivo? O caso Glauber Rocha e a repressão aguda aos excluídos da história após o golpe de 1964.**, sob orientação do Prof. Dr. PEDRO PLAZA PINTO, que após terem inquirido o aluno e realizada a avaliação do trabalho, são de parecer pela sua APROVAÇÃO no rito de defesa.

A outorga do título de doutor está sujeita à homologação pelo colegiado, ao atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca e ao pleno atendimento das demandas regimentais do Programa de Pós-Graduação.

CURITIBA, 17 de Setembro de 2020.

Assinatura Eletrônica

18/09/2020 10:32:41.0

PEDRO PLAZA PINTO

Presidente da Banca Examinadora

Assinatura Eletrônica

18/09/2020 11:14:51.0

JOSÉ ROBERTO BRAGA PORTELLA

Avaliador Externo (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ)

Assinatura Eletrônica

18/09/2020 10:23:30.0

ARLINDO REBECHI JÚNIOR

Avaliador Externo (UNIVERSIDADE ESTADUAL DE SÃO PAULO)

Assinatura Eletrônica

18/09/2020 12:48:31.0

ROSANE KAMINSKI

Avaliador Interno (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ)

Assinatura Eletrônica

18/09/2020 16:18:59.0

FABIO RADDI UCHOA

Avaliador Externo (UNIVERSIDADE TUIUTI DO PARANÁ)

À memória de Marlene Felício.

AGRADECIMENTOS

É prazeroso poder lembrar daqueles que foram e têm sido essenciais em nossa vida ou em alguma etapa dela. Não posso começar por outra pessoa senão pelo meu amigo Pedro Plaza Pinto, a quem alegremente e respeitosamente saúdo pela orientação dedicada e paciente, pelas leituras críticas, pela liberdade criativa incentivada desde sempre e concedida como demonstração de uma grande confiança. Esta tese encerra cerca de oito anos de um trabalho no qual aprendi com ele muitas coisas que vão além do conhecimento científico e acadêmico, como o seu exemplo de humildade, o respeito no trato com as pessoas, ou mesmo a seriedade e a alegria.

Quando comecei oficialmente as atividades relacionadas ao doutorado, algumas pessoas foram de fundamental importância para um amadurecimento inicial do projeto de pesquisa que gerou este trabalho. Devo agradecimentos a diferentes professores do Departamento de História da UFPR, que me receberam de braços abertos naquela época, quando eu retornava às salas de aula da Reitoria, de onde eu nunca realmente havia saído desde quando ingressei no curso de História, no ano de 2005. Gostaria de exprimir minha gratidão a todo o corpo docente deste departamento da Universidade Federal do Paraná, afinal foi com este grupo que estudei nos últimos 16 anos. Alguns professores tiveram uma atuação mais determinante, por meio de ações diversas, como a indicação de leituras ou interlocuções, que são os professores Dennison de Oliveira, Carlos Alberto Medeiros Lima, Rafael Faraco Benthien, Fátima Regina Fernandes e Luiz Geraldo Silva, e a eles dedico um obrigado em especial.

A partir de 2018, quando passei a realizar o meu trabalho de forma mais distante da universidade, comecei a solicitar o apoio maior de alguns colegas, novos e antigos. Dentre os mais chegados, alguns são amigos desde o início da graduação, como o Raphael Guilherme de Carvalho, de quem eu exigi muita atenção, e ele sempre me foi solícito, principalmente nos momentos em que eu realmente precisei de um amigo. Agradeço também a Leonardo Maia dos Santos, que me ajudou durante minha primeira estadia na cidade de São Paulo, na qual eu estive para participar de um curso que o professor Robert Stam ministrou na Universidade de São Paulo. Agradeço também a este professor, pois o seu trabalho foi uma inspiração para uma melhor definição do meu objeto de pesquisa. Ainda sobre a capital paulista, quero agradecer também aos funcionários da Cinemateca Brasileira, que me receberam de forma muito profissional.

Dentre os meus colegas e amigos de minha universidade, quero ainda agradecer em especial ao grupo do Departamento de Filosofia responsável pelas atividades do Núcleo de

Estudos e Pesquisas Sobre o Ensino de Filosofia (Nesef-G-Filo), que me cederam um espaço para que eu apresentasse a minha pesquisa, e que inclusive se dispuseram a debater de forma crítica acerca do seu desenvolvimento. Agradeço em especial a Marcos Antônio de França e a Lucas Lipka Pedron, que foram interlocutores de fundamental importância para a realização e publicação do meu artigo pela revista do Nesef, e para o desenvolvimento desta tese.

Gostaria de mencionar também alguns colegas que foram amigos de toda hora, alguns leitores atentos, e outros conselheiros fundamentais nas superações de adversidades ou dos bloqueios que assombraram a escrita desta tese: Adriano Ceccato, Raquel Zanotelli Rodrigues, André Granjeiro, Rosiel Moreira Santos, Edilene Galvão Santos, Tânia Martins de Lima, Helder Silva Lima, Francieli Pontes, Priscila do Rocio de Souza, Júlio Cezar Marques da Silva.

Quero agradecer ainda aos membros da banca de qualificação, cuja atuação, justa, compreensiva e dedicada, foi fundamental para a reformulação de todo o trabalho de escrita que se deu entre 2019 e 2020. Agradeço assim ao professor Arlindo Rebecchi Jr., que tive a oportunidade de conhecer pessoalmente após eu ter aprendido a admirar sua tese de doutorado, e ao professor Fábio Raddi Uchôa, cuja atuação, indicações e direcionamento devem se fazer notar em especial a partir da leitura sobre as relações entre imagem e música ao longo da tese. À estes dois grandes mestres vieram se somar dois professores da casa, que em 2020 compuseram as outras cadeiras da banca final: agradeço assim também à professora Rosane Kaminski e ao professor José Roberto Braga Portella, ambos nomes que conheço de longa data, sendo importantes para a minha formação, e que agora eu tive o prazer e a honra de ter podido contar com eles para assinarem como membros da banca examinadora desta pesquisa. Ao lado destes, quero agradecer também a Arthur Aroha Kaminski, que nos momentos finais desta tese atuou ao meu lado na revisão e formatação textual e a Maria Cristina Parzowski, pessoa que tem sido fundamental nos momentos mais determinantes deste trabalho nos últimos cinco anos.

Por último, o agradecimento mais importante vai para minha amiga e esposa, Pamella Govaski, que tem estado ao meu lado desde o início de nossas vidas adultas, dezoito anos atrás. Nos últimos anos, porém, ela foi muito mais determinante para que eu superasse dificuldades da vida e pudesse seguir sempre em frente. Agradeço muito pelo seu companheirismo, e destaco que aqui falta espaço, mas caso houvesse, eu precisaria de muita dedicação para encontrar as palavras certas e capazes de expressar minha gratidão a ela.



SANZIO, Raffaello. **San Giorgio e il drago** (1504-1506). Óleo sobre madeira. Dimensões: 28,5 x 21,5 cm. Localização: National Gallery of Art, Washington, EUA.

RESUMO

Esta tese estuda os dois longas metragens de ficção rodados sob a direção de Glauber Rocha no período que antecede o golpe de Estado de 1964, *Barravento* (1962) e *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), buscando entender como se operou neles um discurso histórico bastante específico. Além disso, estuda *Terra em Transe* (1967), mas dessa vez no intuito de verificar a possibilidade de se analisar a influência dos acontecimentos políticos sobre o discurso cinematográfico. Um primeiro objetivo é o de contribuir para com os estudos acerca do cinema no âmbito da ciência da história, demonstrando que os filmes de ficção podem ser utilizados como fonte não apenas para cortejar uma realidade social ou política que estaria para além deles, mas para estudar justamente a realidade de que ele é imagem, ou seja, a realidade própria do cinema. Um segundo objetivo, como contribuição ao estudo do Cinema Novo, é o de apontar para a possibilidade e necessidade de novos recortes temporais, para além do recorte convencional, que em muitos casos tem influenciado o surgimento de trabalhos cujas análises fílmicas tem projetado em importantes obras cinematográficas todo um contexto histórico, o que acontece de uma forma em que é deixado de lado o momento ao qual estas mesmas obras se integram de maneira mais efetiva. A problemática trata de como as pessoas comuns integraram o discurso dos filmes analisados e, de maneira complementar, trata de entender em qual medida esse discurso se aproximava ou se distanciava do poder político sob o qual eles foram produzidos. O método utilizado foi o da análise fílmica. Com isso, atingiu-se a conclusão de que eles se distanciavam dos discursos convencionais, nos quais prevalecia a manutenção do *status quo* e das ideias que interessavam apenas ao poder instituído. O contexto no qual essa tese foi feita se favorece do debate público acerca da abertura dos arquivos secretos da ditadura militar (1964-1985), que foi justamente o que permitiu o entendimento de que os artistas e intelectuais passaram a ser duramente perseguidos pelos aparelhos repressivos na época da ditadura militar, aparelhos estes que foram mobilizados no intuito de interditar totalmente o assunto que orientou as obras cinematográficas dos anos 1960. O intuito da ditadura era o de coibir a sua exibição dentro do território nacional, mas igualmente coibi-la onde fosse possível, por meio da influência diplomática sobre o governo de outros países para que eles seguissem essa mesma orientação. Por fim, este estudo ressalta a importância da realidade do cinema não apenas para uma melhor compreensão da história cultural do Brasil a partir do século XX, mas, principalmente, para a compreensão de sua história política e econômica neste mesmo período.

Palavras-Chave: História do Cinema. Glauber Rocha. Cinema Novo. Discurso. Excluídos da História.

ABSTRACT

This thesis studies two Brazilian fiction movies directed by Glauber Rocha in the period of the 1964 state coup, *Barravento* (1962) and *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), trying to understand how they operated a very specific historical discourse. It also looks upon *Terra em Transe* (1967), with the objective of demonstrating the imprints of political facts onto the movie narrative. The thesis has two main direct objectives. First, it aims to enhance the studies of cinema in the discipline of historical science, by demonstrating that fiction movies can be sources to apprehend the social and political realities that it is their own images: the reality of the cinema. Second, it thesis aims to contribute to Brazilian Cinema Novo's studies, showing the possibility and necessity of new temporal marks, beyond the conventions, in many cases to help movie analyses based articles to understand not only the historical context projected but also the movies as work pieces of the historical moment as well. The problematic of the research shows how common people integrate the movies narratives and how these narratives are near or distant from the political power of their country of production. The method was film analysis. We reached the conclusion that the movies we studied are different of the conventional narratives in which the *status quo* and ideas of the regime was the interest. The thesis has a context of debate about the opening of the archives of the Brazil's military dictatorship (1964-1985). We understand that the movies are not conventional, and their director Glauber Rocha had become famous on national and international circles. Because of that, the movie director – in the same way as other artists and intellectuals – was persecuted by the political group in power, who tried to censor the motives of the movies in the 1960s, prohibiting their exhibition inside the Brazilian national territory, and also trying to convince other countries governors to do the same. One of the things we concluded in this thesis is the importance of the reality of cinema to a cultural but also political and economic history of Brazil in the twentieth century.

Keywords: Cinema's History. Glauber Rocha. Cinema Novo. Discourse. History of the oppressed.

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1: ENTREVISTA CEDIDA POR BRIZOLA À GLAUBER ROCHA NA TV TUPI (1979)	16
FIGURA 2: CENA DE O DRAGÃO DA MALDADE CONTRA O SANTO GUERREIRO (1969), DE GLAUBER ROCHA. ESTA IMAGEM ERA UMA DAS QUE SERVIAM AO SNI COMO REFERÊNCIA AO TRABALHO CULTURAL QUE SE QUERIA DESESTRUTURAR	24
FIGURA 3: IMAGENS REFERENTES AOS PLANOS DO OGÃ E DOS PESCADORES NA PRAIA, BARRAVENTO (1962)	50
FIGURA 4: SEQUÊNCIA DA CHEGADA DE ELEGBÁ EM BURAQUINHO, CIDADE FICTÍCIA DE BARRAVENTO	50
FIGURA 5: CHEGADA DE FIRMINO AO VILAREJO DE BURAQUINHO POR TRÁS DO FAROL, BARRAVENTO (1962)	53
FIGURA 6: ARUÃ SE LEVANTANDO DA AREIA DA PRAIA APÓS SER DERROTADO NA LUTA CONTRA FIRMINO.	63
FIGURA 7: “LETREIRO INAUGURAL DO FILME BARRAVENTO (1962)	64
FIGURA 8: HOMENS E MULHERES DE BURAQUINHO SE REÚNEM PARA REMEMORAR SUAS HISTÓRIAS E MITOS (CENAS DE BARRAVENTO, 1962)	70
FIGURA 9: CENA DE BARRAVENTO (1962) ONDE MULHER SEGURA O SEU BEBÊ.	72
FIGURA 10: FIRMINO CONVERSA COM COTA E RISCA UM “F” EM SEU ROSTO... 74	
FIGURA 11: FIRMINO ABANDONA COTA NA PRAIA À NOITE	75
FIGURA 12: REPRESENTAÇÃO ALEGÓRICA DO SERTÃO NORDESTINO NAS IMAGENS DE ABERTURA DE DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL (1964)	88
FIGURA 13: SEQUÊNCIA DA CASA DE MANUEL E ROSA, PRIMEIRA PARTE DE DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL (1962)	90
FIGURA 14: MANUEL ATACA O CORONEL MORAIS	94
FIGURA 15: A EXPRESSÃO FATIGADA DE ROSA EM DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL (1964)	97
FIGURA 16: APÓS O HEDIONDO SACRIFÍCIO DE UMA CRIANÇA RECÉM NASCIDA POR PARTE DE SEBASTIÃO, ROSA SE PREPARA PARA MATÁ-LO . 103	

FIGURA 17: IMAGENS DA SEQUÊNCIA DOS ATAQUES DO BANDO DE CORISCO A UM CASAL EM NOITE DE NÚPCIAS.....	106
FIGURA 18: DADÁ E ROSA COM O VÉU DA NOIVA.....	107
FIGURA 19: TOMADA EXTERNA DO ATAQUE DE CORISCO E SEU BANDO.....	108
FIGURA 20: ANTÔNIO DAS MORTES E JÚLIO, O CEGO, CONVERSAM NO MONTE SANTO	110
FIGURA 21: A COROAÇÃO ALEGÓRICA DE DIAZ, EM TERRA EM TRANSE (1967)	127
FIGURA 22: SEIS PLANOS REFERENTES À REPRESENTAÇÃO DA MISSA REALIZADA EM 26 DE ABRIL DE 1500. CENAS DE TERRA EM TRANSE (1967).....	140
TABELA 7/FIGURA 23: PRIMEIRA PARTE. O COMÍCIO DE VIEIRA	149
TABELA 8/FIGURA 24: SEGUNDA PARTE. JERÔNIMO NO PODER	150
TABELA 9/FIGURA 25: TERCEIRA PARTE (OU CAUSA). O POVO SOU EU	151
TABELA 10/FIGURA 26: QUARTA PARTE (OU CONSEQUÊNCIA). A PENA DE MORTE É EXECUTADA.....	151
TABELA 11/FIGURA 27: PARTE CINCO: O DISPOSITIVO	152
FIGURA 28: DUAS FACES DO SILENCIAMENTO NA SEQUÊNCIA DO COMÍCIO DE VIEIRA.....	154
FIGURA 29: REPRODUÇÃO DE ARQUIVO DO CENTRO DE INFORMAÇÕES DE SEGURANÇA DA AERONÁUTICA (CISA) SOBRE AS ATIVIDADES DE GLAUBER ROCHA NO EXTERIOR. A PALAVRA “MORTO” APARECE ESCRITA À MÃO.....	168

LISTA DE TABELAS

TABELA 1: PRIMEIRA HISTÓRIA NO FILME BARRAVENTO (1962).....	48
TABELA 2: PRIMEIRA PARTE DO PRÓLOGO DE BARRAVENTO.	51
TABELA 3: SEGUNDA HISTÓRIA NO FILME BARRAVENTO (1962).....	55
TABELA 4: DESENVOLVIMENTO GERAL DA NARRATIVA DE BARRAVENTO (1962) SEM AS “TRANSIÇÕES CONTEXTUAIS”	59
TABELA 5: DIVISÃO EM TRÊS ETAPAS DA NARRATIVA DE DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL (1964)	86
TABELA 6: <i>TERRA EM TRANSE</i> EM TRÊS MOMENTOS.....	136
TABELA 7/FIGURA 23: PRIMEIRA PARTE. O COMÍCIO DE VIEIRA	149
TABELA 8/FIGURA 24: SEGUNDA PARTE. JERÔNIMO NO PODER	150
TABELA 9/FIGURA 25: TERCEIRA PARTE (OU CAUSA). O POVO SOU EU	151
TABELA 10/FIGURA 26: QUARTA PARTE (OU CONSEQUÊNCIA). A PENA DE MORTE É EXECUTADA.....	151
TABELA 11/FIGURA 27: PARTE CINCO: O DISPOSITIVO	152

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	15
POR QUE ESTUDAR O CINEMA NOVO?.....	19
GLAUBER E OS “EXCLUÍDOS DA HISTÓRIA”	26
HISTÓRIA, SOCIOLOGIA: ESTADO DA ARTE E ALGUNS APONTAMENTOS TEÓRICO-METODOLÓGICOS	28
ANÁLISE FÍLMICA E A DIVISÃO DOS CAPÍTULOS	37
1. BARRAVENTO E A RELIGIÃO DE MATRIZ AFRICANA NO CAMPO DO DISCURSO	40
1.1. <i>BARRAVENTO</i> , ARTE E ARTISTAS EM DETRIMENTO DA INDÚSTRIA	42
1.2. <i>ORUN E ÀIYÊ</i> , DOIS MUNDOS, DUAS HISTÓRIAS INTERDEPENDENTES	46
1.3. A VISÃO DE UM NEGRO SOBRE O NEGRO NA DINÂMICA DA LUTA DE CLASSES	60
1.4. A MULHER MAIS DISTANTE DA EMANCIPAÇÃO.....	69
2. <i>DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL</i>: A HISTÓRIA DOS SERTANEJOS.....	79
2.1. ALGUNS APONTAMENTOS SOBRE A GENEALOGIA DE <i>DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL</i>	81
2.2. PRIMEIRA ETAPA: MANUEL E ROSA, A ESPERANÇA CONTRA O PRAGMATISMO	87
2.3. SEGUNDA ETAPA: ROSA É ASSOMBRADA PELOS DEMÔNIOS	98
2.4. ÚLTIMA ETAPA: ANTÔNIO, MATADOR DE CANGACEIROS	104
3. DELAÇÃO, CENSURA, CONTROLE E MORTE: A HISTÓRIA DE UMA INTERDIÇÃO 	113
3.1. <i>TERRA EM TRANSE</i> E O PROBLEMA DA MEMÓRIA E DA CONSCIÊNCIA HISTÓRICA DURANTE A EXPERIÊNCIA DE EVENTOS TRAUMÁTICOS	121
3.1.1. As contradições de Paulo segundo Raquel Gerber e Ismail Xavier	124
3.1.2. O tempo do discurso de <i>Terra em Transe</i>	135
3.1.3. A memória para além de Paulo Martins	139
3.1.4. A história e a política como adereços de um carro alegórico carnavalesco	145
3.2. A CONTINUIDADE DA TEMÁTICA DOS EXCLUÍDOS	154
3.2.1. O “nacional popular” como categoria independente das narrativas cinematográficas..	155
3.2.2. Um retorno às imagens televisivas	165
3.2.3. A criminalização dos artistas e intelectuais no contexto da ditadura	170
CONSIDERAÇÕES FINAIS	180
REFERÊNCIAS	184
APÊNDICE 1 - A PAUTA DOS EXCLUÍDOS	202

INTRODUÇÃO

No centro da imagem, em primeiríssimo plano, se vê Glauber. Pode-se até imaginar que ele tem a aparência de alguém realmente determinado. O microfone, sempre em frente ao seu rosto, não traz a marca de uma grande emissora de TV, mas toda a encenação gera uma sensação de importância, como se fosse um grande furo de reportagem. A câmera se move e vemos que o interlocutor é Brizola, morador de Botafogo. Os minutos seguintes não revelam notícias internacionais, mas sim uma conversa entre dois sujeitos comuns a debater futebol, música, cinema e política.¹ Essas cenas fazem parte de um conjunto de imagens que marcaram os quatro meses de atividade do cineasta Glauber Rocha no programa *Abertura*, as quais foram levadas ao ar no ano de 1979.² Pouco tempo após essa intervenção do cineasta, em 18 de julho de 1980, a emissora precisou sair do ar, após ter as suas concessões cassadas pelo Governo Federal. Todavia, essas imagens que produziu são importantes e representam um momento chave da história do audiovisual brasileiro, porque elas se caracterizam como um discurso, notadamente construído no intuito de criar uma narrativa cujo formato parece querer levar a um público mais amplo todo um debate maturado após algumas décadas de muito trabalho.

Durante a entrevista de Brizola, assim, um dos muitos carros que passam pela rua buzina em aceno. Vez ou outra é Glauber quem interrompe Brizola para interferir, tal como ele possivelmente o faria caso estivesse gravando um de seus filmes de longa-metragem. Sobre democracia ou sobre ditadura Brizola afirma não se sentir à vontade para falar, apesar do fato de que ele estava sim acompanhando o que se passava com os líderes políticos de seu interesse, como Leonel Brizola ou Luiz Inácio Lula da Silva.

Em um dado momento, o entrevistador diz o seguinte: “Brizola, eu acho que você não está dando tudo que você sabe, porque nos papos que você bate comigo você se abre”. E o

¹ Cf. BRIZOLA. **Glauber Rocha entrevista Brizola no Programa Abertura da TV Tupi**. Rio de Janeiro: TV Tupi, 1979. Entrevista. 7m30s.

² O *Abertura* foi um programa de televisão que foi ao ar aos domingos entre fevereiro de 1979 e maio de 1980. Sob direção de Carlos Alberto Lofer e Carlos Alberto Vizeu, ele era exibido por volta de 22h30min (horário de Brasília), e pode ser definido como um programa de variedades, que contava com a participação de artistas, intelectuais e políticos diversos, aos quais Glauber somou-se entre fevereiro e outubro de 1979. Durante este interim, ele levou ao ar diversos quadros, cada um deles com uma forma singular: Caetano Veloso, em um deles, aparece com o microfone na mão, tentando imitar Glauber; já o filósofo Luís Carlos Maciel foi levado ao programa para ler um manifesto libertário de um Partido Político fictício; o político baiano Antônio Carlos Magalhães falou sobre a liberdade de expressão e liberdade política; e o psicanalista Eduardo Mascarenhas foi ao programa para falar da psicanálise e de Sigmund Freud. Ao lado destes, porém, sempre figuravam pessoas desconhecidas, como Brizola, que era funcionário do jogo do bicho, ou Severino, membro da equipe técnica e a quem Glauber deu espaço no programa em diversos momentos. Para maiores informações sobre o programa *Abertura*, Cf. LIMA, Fernando Barbosa. **Nossas câmeras são seus olhos**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2007; MOTA, Regina. **A épica eletrônica de Glauber - um estudo sobre cinema e TV**. BH: UFMG, 2001.

entrevistado responde: “Eu sei, eu sei. Mas é a primeira vez que estou sendo entrevistado meu. O cara tem que ter um pouco de experiência. Experiência nenhuma eu tenho pra isso”. Na sequência, Brizola aproveita a oportunidade de estar diante de um diretor renomado para afirmar a sua disponibilidade para trabalhar como ator no cinema. Então, ao final, a câmera se movimenta novamente para retomar o quadro em Glauber, que encerra a entrevista: “Ok. Entrevista exclusiva com Brizola de Botafogo que voltará ao programa abertura, porque eu acho que o Brizola é muito melhor do que eu, de forma que neste momento estou passando o poder ao povo!”³.

A participação de Brizola, um mero funcionário do jogo do bicho, em um dos quadros elaborados por Glauber Rocha para o programa *Abertura* é uma cena que ilustra de forma primordial uma das características mais elementares do trabalho de Glauber Rocha, a centralidade das pessoas comuns. É verdade que talvez seja cedo para o afirmar, pois não ultrapassamos ainda a fase da descrição da cena. Mas não precisamos nos preocupar. Antes de transcender o filme, parece fundamental mostrar exatamente o que ela nos diz e como ele o faz.

Figura 1: Entrevista cedida por Brizola à Glauber Rocha na TV Tupi (1979)



Fonte: BRIZOLA, 1979, *Op. Cit.*

Partir das imagens, do som e demais elementos utilizados na composição de um filme é algo essencial. É um caminho que permite perceber o caráter alternativo deste vídeo. Aquilo que poderia parecer um registro de um contato aparentemente banal entre duas pessoas iguais ganha novos contornos, o que leva à possibilidade de outra leitura. O repórter não era exatamente apenas mais um jornalista, mas um cineasta conhecido no mundo todo. Esse fato certamente poderia estar na origem de suas atitudes mais despojadas, como a maneira de portar-se e de vestir-se, ou mesmo por trás daqueles instantes em que ele toma para si o espaço do

³ BRIZOLA, 1979, *Op. Cit.*

entrevistado, interferindo, dirigindo-o. Percebe-se, portanto, que uma reportagem convencional não era mesmo a intenção deste quadro televisivo, afinal, não sendo o entrevistador um repórter convencional, a entrevista poderia o ser?

Mas o aspecto mais marcante é mesmo a centralidade de uma pessoa comum. O entrevistado não era um político ou um atleta de renome, mas Brizola, um “humilde corretor de jogos de azar”.⁴ Ora, parece que para se realizar uma via alternativa ao jornalismo convencional é necessário que sejam feitas escolhas. Deve ser por esse motivo que não vemos a história de uma catástrofe ou mesmo algum evento cultural de grande relevo. Então, qual seria mesmo o assunto dessa entrevista? Por que assistimos a um sujeito que entende somente de jogo do bicho e de corrida de cavalos?

É interessante o fato de que os gestos de Glauber parecem ter sido algo que contribuiu para que o seu entrevistado respondesse de forma mais direta ou mais espontânea. O momento em que Brizola afirma não entender de política é um exemplo, pois Glauber o pressiona até conseguir algo a mais:

Eu sei, mas foi aquilo que te falei, não posso te dizer sobre Figueiredo não, porque não entendo nada desse negócio de política, negócio de... entendeu? Esse negócio eu tô por fora completamente, eu não entendo nada. Não entendo patavina disso. Pra mim todo dia é dia.⁵

Em outro trecho, já nos momentos finais do filme, Glauber pergunta sobre uma corrida de cavalo que aconteceria no dia seguinte. Este era um assunto que Brizola supostamente dominava, mas a essa pergunta ele responde com uma negativa, alegando não dispor de informações suficientes para saber qual cavalo será o vencedor. As suas respostas querem dizer que ele não tem nada a nos dizer sobre aquele determinado assunto? Se poderia entender que ele é uma pessoa que sabe quando não pode e quando não deve opinar. Quer dizer, não podemos saber ou mesmo inferir se Brizola silenciou-se por não deter as informações necessárias para falar sobre um assunto ou sobre outro, ou se ele apenas se mostra interditado a nos dizer algo sobre um assunto que podemos apenas supor que ele não detinha domínio pleno. Será que Brizola não tem mesmo algo a nos dizer, ou será que ele não o pode fazer por ter sido

⁴ A centralidade dos sujeitos excluídos que ocorre neste trabalho tem inspiração e ponto de partida em historiadores como: GINZBURG, Carlo. **O queijo e os vermes**: o cotidiano e as ideias de um moleiro perseguido pela inquisição. São Paulo: Companhia das Letras, 1987; HILL, Christopher. **O mundo de ponta-cabeça**: ideias radicais durante a revolução inglesa de 1640. São Paulo: Companhia das Letras, 1987; DAVIES, Natalie Z. **Culturas do Povo**: Sociedade e Cultura no Início da França Moderna, oito ensaios. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990; THOMPSON, E. P. **Costumes em comum**: Estudo Sobre Cultura Popular Tradicional. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

⁵ BRIZOLA, 1979, *Op. Cit.*

“disciplinado” desta maneira? Quanto a isso, a resposta é que se trata de um registro que se caracterizava pela ambiguidade, quer dizer, ele optou por não querer impor uma leitura pronta e acabada sobre estas cousas. Elas nos fornecem, ao contrário, o registro, atuando no sentido de trazer ao espectador a responsabilidade de sua compreensão. E quanto a nós, meros espectadores, encontramos-nos mesmo aptos a compreender a dimensão das palavras que assistimos nessa entrevista? E o que podemos ou não dizer sobre todo esse assunto?

Partir do filme, da descrição de sua imagem e som, são ações que remetem a um conteúdo teórico-metodológico. Agora, contudo, parece mais interessante seguir o exemplo de Brizola, porque ele nos mostrou que não é bom opinar sobre algo sem antes ir atrás das informações necessárias. Se antes de apostar em um determinado cavalo é preciso procurar as informações sobre o páreo, em uma pesquisa acadêmica se deve recorrer às fontes para que tenhamos aquelas informações que são necessárias para introduzir hipóteses. Essa maneira de Brizola agir nos ajuda a compreender um conselho da crítica cinematográfica especializada sobre o ato de projetar um problema em um objeto, algo que pode levar um pesquisador a comprometer-se com um erro, do começo ao fim: “(...) por que não abordar, numa primeira fase, o filme sem preconceito, sem ideias preconcebidas, efetuar sua pesquisa pessoal com toda a liberdade”?⁶

Partir das imagens e do som de um filme cumpre, assim, a função de aludir ao discurso em sua especificidade. Para não julgar se faz necessário compreender melhor, conforme os termos de Marc Bloch.⁷ Neste exemplo a descrição não mostrou outro dado senão o de que a figura central é Brizola e que ele, sendo um morador de um conjunto de habitações populares no bairro do Botafogo, que fica na zona sul do município do Rio de Janeiro, é uma pessoa fundamental, justamente por conta dessas características que traz consigo, de sua maneira de agir e de falar.

Podemos aproveitar o exemplo de Brizola para esclarecer os procedimentos metodológicos em jogo. Além de exemplificar como se operou a centralidade de figuras anônimas como pedra basilar da construção de uma linguagem alternativa ao modelo televisivo e cinematográfico convencional, a entrevista de Brizola traz algo que está apenas nas entrelinhas, que é a sua significação ideológica. Devemos compreender que esse discurso sobre as pessoas comuns se constitui como um reflexo do seu contexto ou das características sociais

⁶ VANOYE, Francis; GOLIOT-LETE, Anne. **Ensaio Sobre a Análise Fílmica**. Campinas-SP: Papirus, 1994, p. 16.

⁷ BLOCH, Marc. **Apologia da história ou o ofício de historiador**. Rio de Janeiro: Zahar, 2001, p. 125.

de seus responsáveis? Aparentemente não. Para compreender o porquê dessa negativa, devemos recorrer à teoria da leitura das imagens, que hoje tem defendido que em um discurso imagético pode ser caracterizado por nele incidirem debates, ideias, trajetórias. Por outro lado, a entrevista de Brizola expressa, no limite, certo pragmatismo, o que se pode notar justamente pelo fato de o diretor estar atuando na televisão. Por último, essa centralidade de pessoas como Brizola é a expressão de uma *mise-en-scène* que pode ser melhor compreendida se tivermos em conta aquilo a que ela parece opor-se: um discurso hegemônico que era, para utilizar os termos de Walter Benjamin, um discurso dos vencedores.⁸ Mas estamos realmente no tempo certo para dizer quem são os vencedores da história?

POR QUE ESTUDAR O CINEMA NOVO?

Barravento (1962), *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964) e *Terra em Transe* (1967) são apenas três títulos de um conjunto muito maior de filmes importantes. Este grupo maior, em sua totalidade, é o que fez a década de 1960 tornar-se a época da ascensão de um dos maiores movimentos cinematográficos da sua história, o movimento Cinema Novo.

A mesma linha de raciocínio pode ser utilizada em se tratando dos grandes nomes que se destacam dentre aqueles sujeitos que fizeram essa história acontecer. Muitas vezes, o que fazemos é citar apenas aqueles mais popularizados, como é o caso de Glauber Rocha, mas a verdade é que existem muitos outros a serem considerados. E não falamos apenas de grandes diretores, mas de atores e atrizes, produtores e até mesmo de pessoas ligadas à crítica cinematográfica.

Por outro lado, e esse dado é o que torna o “Cinema Brasileiro Moderno” um objeto ainda mais interessante, os cinemanovistas não foram os únicos cineastas que se destacaram no Brasil de sua época. No entanto, é preciso que se diga muito mais, é preciso que se questione se devemos, afinal, mencionar apenas os grandes nomes. Não é possível reconhecer que sempre há algo de importante em obras ou artistas de menor destaque? Ora, muitos artistas, produtores e intelectuais podem muito bem ter ganhado esse *status* somente por causa da particularidade brasileira, onde ainda faltam incentivos que sobram em outros países, tais como pesquisas acadêmicas, livros, museus e cinematecas.

⁸ A referência aqui são as teses sobre a história de Benjamin traduzidas e comentadas por Michael Löwy. Cf: LÖWY, Michael. **Walter Benjamin: aviso de incêndio**. Uma leitura das teses “sobre o conceito de história”. São Paulo: Boitempo, 2005.

Felizmente, o aumento no interesse pela história do cinema brasileiro tem contribuído para que possamos contornar essa situação. Poderíamos citar muitos casos⁹, só que assim novamente nos veríamos presos no mesmo laço – e sejam quais forem estes nomes de pesquisadores, conhecidos e ainda desconhecidos, não se deve desviar o olhar para nenhum deles. Trataremos de alguns desses trabalhos ao longo deste texto. O que se quer destacar agora é que existe um amplo leque de estudos que em seu conjunto demonstram que o cinema brasileiro é um campo de estudos bastante amplo.

Estudar esses filmes e artistas menos lembrados, para alguns, se tornou até mesmo um paradigma. Os que veem assim poderiam nos afirmar que já existem trabalhos suficientes acerca desses grandes nomes do “Cinema Moderno”. Entretanto, a estes a ciência da história tem uma resposta pronta: a história é constantemente reescrita e é justamente essa a sua força vital! É claro que se poderia argumentar que este é um tipo de resposta muito mais adaptado ao contexto europeu, onde o investimento em ciência não é feito com a mão tão fechada como aqui no Brasil e onde a educação, ao menos em parte, não é pensada por uma elite dirigente que a enxerga da cintura para baixo. Mas as ciências, e a exemplo de tantos outros campos, não devem abrir mão de sua autonomia. E no caso da história, nunca um objeto se deve dar por encerrado, dentre outros motivos, simplesmente porque o contexto e o lugar de onde emanam os questionamentos que orientam uma pesquisa são elementos fundamentais.

Ademais, o fato de que reconhecemos a importância de se estudar diversos momentos da história do cinema, e que é exatamente esse estudo mais amplo uma das principais atitudes que tem contribuído para o avanço da área de alguns anos para cá, é possível dizer que existe ainda muito trabalho pela frente, mesmo em se tratando dos “grandes clássicos”. Um exemplo desse trabalho a ser feito é a necessidade de pensar o Cinema Novo em uma chave diversa à do “populismo”, até mesmo porque hoje os historiadores já admitem que este é apenas mais um daqueles termos vazios que foram cunhados não para esclarecer a historicidade dos eventos, mas para fazer justamente o oposto, para reduzi-los a uma caricatura. Ora, essa palavra, “populismo”, foi importada de um jornalismo que ainda bradava os dizeres daqueles mesmos atores que viveram intensamente o infame golpe de 1964.¹⁰ Das páginas dos jornais impressos,

⁹ Cf. KAMINSKI, Rosane. **Poética da angústia: história e ficção no cinema de Sylvio Back – anos 1960 e 70**. Tese (Doutorado em História), Curitiba: UFPR, 2008; PEREIRA, Sissi Valente. **A imagem marginal de Candeias: lirismo, morte e desilusão nos filmes “A margem” (1967) e “A opção, ou as rosas da estrada” (1981)**. Tese (Doutorado em História) Curitiba: UFPR, 2019; FRANCISCON, Moisés Wagner. **O cinema soviético representa a Segunda Guerra Mundial (1945-1991)**. Tese (Doutorado em História). Curitiba: UFPR, 2019.

¹⁰ Como argumenta Jorge Ferreira, essa maneira de entender a experiência democrática inaugurada em 1946 tem toda uma história, que “(...) começou mesmo ainda durante sua própria existência. Grupos políticos inconformados com as derrotas eleitorais, em particular os setores mais conservadores da UDN e das Forças Armadas, passaram a desqualificar o regime, alegando a ‘manipulação’ e ‘demagogia’ de trabalhistas e pessedistas, além da

ela adentrou primeiro para o importante universo da crítica cinematográfica, para, em seguida, adentrar pelas portas das ciências humanas, onde contribui apenas para estacionar o avanço do conhecimento sobre a experiência histórica que ali passou a se esconder. Assim, filmes que se colocaram contra o poder instituído, ou que se esforçaram nesse sentido, começaram a serem referidos de forma oposta, como se eles tivessem sido seus cúmplices. É para desobscurecer essa etapa da história do cinema brasileiro que se deve ainda estudar Glauber Rocha e o Cinema Novo.

Não quer dizer que estamos afirmando que muitos estudos atuais não tenham avançado nesse sentido. O que ocorre, na verdade, é exatamente o contrário: muito trabalho tem sido feito. Destaca-se, dentre um grande número de estudos da atualidade, o trabalho de Arlindo Rebechi Jr., que em sua tese de doutorado trouxe à luz um amplo escopo documental e um enfoque expressivo, ao estudar uma face menos conhecida e não menos importante de Glauber, a do ensaísta.¹¹ Outro trabalho de grande relevo é o de Cíntia Christiele Braga Dantas, que procurou dar conta da conciliação efetuada por Glauber entre misticismo e revolução, dentro daquilo que seria o seu “(...) projeto revolucionário que objetiva a descolonização cultural, como fundamento para a promoção da autonomia política e o fim das desigualdades sociais”.¹² Rubens Machado Junior, por sua vez, tem se destacado no estudo do barroco em *Terra em Transe* (1967), ao demonstrar, por exemplo, que este filme imprime o encontro de tradições estéticas brasileiras com elementos de uma certa imaginação dialética de inspiração sartreana e marxista.¹³ Mauricio Cardoso, por sua vez, procurou demonstrar que a atuação internacional de Glauber Rocha, entre 1969 e 1974, a fase do “Cinema Tricontinental”, fez convergir um programa político de unidade do Terceiro Mundo, que redundava em uma criação estética pautada na incorporação da religiosidade popular e uma perspectiva de revolução social.¹⁴ No decorrer desta tese iremos entrar em contato com esses e outros trabalhos de forma mais apropriada. Mas esses poucos títulos já são mais do que suficientes para demonstrar que Glauber Rocha se tornou objeto de estudo muito frequente em um país onde as pós-graduações caminharam a duros

"corrupção" vigente no movimento sindical, cuja origem era o imposto sindical. Para os grupos civis e militares golpistas, a democracia no Brasil estaria condenada em seu nascedouro pela ‘demagogia getulista’, sendo necessário ‘saneá-la’”. FERREIRA, Jorge. Dossiê 1946 – 1964: A Experiência Democrática no Brasil. **Tempo**, Niterói, v. 14, n. 28, junho 2010, p. 11-18.

¹¹ Cf. REBECHI JUNIOR, Arlindo. **Glauber Rocha, ensaísta do Brasil**. Tese (Doutorado em Letras). São Paulo: USP, 2011.

¹² Cf. DANTAS, Cíntia Christiele Braga. **O cinema místico-revolucionário de Glauber Rocha**. Tese (Doutorado em História). Uberlândia: UFU, 2016.

¹³ Cf. MACHADO JÚNIOR, Rubens. Uma introdução ao barroquismo de Glauber Rocha: o espaço ambíguo de *Terra em transe*. **Comunicação e Informação**, V 8, nº 1, jan./jun. 2005, p. 68 - 73.

¹⁴ Cf. CARDOSO, Mauricio. **O Cinema Tricontinental de Glauber Rocha: política, estética e revolução (1969-1974)**. Tese (Doutorado em História). São Paulo: USP, 2007.

passos para um nível impressionante de excelência. Sendo assim, como é que esta tese, que se pergunta sobre o cinema e sobre as suas relações com a História, pretende contribuir para com avanço desse conhecimento que tem sido proporcionado por um número tão expressivo de trabalhos recentes? O que uma nova pesquisa pode estar propondo de importante no sentido de contribuir para com o avanço das discussões sobre este tópico? Ora, ela propõe novos questionamentos, cuja relevância reside na assimilação de novos debates e de novas perspectivas acerca de antigas discussões.

De maneira geral, se trata de entender por que estes três filmes tão estudados, *Barravento*¹⁵, *Deus e o Diabo na Terra do Sol*¹⁶, e *Terra em Transe*¹⁷, fizeram de Glauber um inimigo do Brasil aos olhos de uma parte do poder político brasileiro. Neste intento, esta tese retoma o áudio e as imagens dos filmes, buscando vê-los como o viram aqueles que devem ser considerados como os primeiros a estudá-los de forma mais sistemática, com maior afinco e por um largo período de tempo: os agentes e os sensores que trabalharam para a Divisão de Segurança e Informações (DSI), uma agência que foi mantida pela ditadura militar no intuito de vigiar as atividades de seus inimigos em potencial e de conceder as coordenadas sobre a necessidade de ações para coibi-las. Trata-se, assim, de entender o recrudescimento da repressão política do governo federal em parte como a história da recepção de um tipo de fazer cinematográfico em específico, que os persecutores compreenderam que se reduzia a um símbolo maior, que era o nome que se destacou e, portanto, que deveria ser “martelado”: Glauber de Andrade Rocha (1939-1981).

Parte dos novos debates e das novas discussões que marcam a conjuntura atual diz respeito a algumas das novas descobertas feitas por meio do debate público acerca dos arquivos secretos da ditadura militar, em especial ao debate propiciado pela atuação da Comissão da Verdade do Rio de Janeiro.¹⁸ Estes arquivos foram disponibilizados ao grande público pelo Arquivo Nacional, de forma que pudemos facilmente ter acesso a eles.¹⁹ Ao entrar em contato

¹⁵ **BARRAVENTO**. Direção: Glauber Rocha. Salvador: Iglu Filmes, 1962. Longa-metragem. 78 min. Brasil.

¹⁶ **DEUS e o diabo na Terra do Sol**. Direção: Glauber Rocha. Rio de Janeiro: Copacabana Filmes, 1964. Longa-metragem. 120 min. Brasil.

¹⁷ **TERRA em transe**. Direção: Glauber Rocha. Rio de Janeiro: Mapa Filmes, 1967. Longa-metragem. 106 min. Brasil.

¹⁸ A Comissão da Verdade do Rio de Janeiro é um desdobramento da Comissão Nacional da Verdade (CNV), criada em 2011 pela então presidenta Dilma Rousseff em resposta à condenação do Brasil na Corte Interamericana de Direitos Humanos, que obrigou o país a fazer uma investigação da operação empreendida pelo Exército brasileiro entre 1972 e 1975 para erradicar a Guerrilha do Araguaia. Em 2015 a CNV do Rio concluiu um relatório que se encontra disponível para a população. Cf. **RELATÓRIO da Comissão da Verdade do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: CEV-Rio, 2015.

¹⁹ Nos referimos ao Sistema de Informações do Arquivo Nacional (SIAN), ferramenta de pesquisa digital criado pelo Arquivo Nacional do Ministério da Justiça e Segurança Pública, e que disponibiliza a versão digitalizada de

com um conjunto de fontes tão amplo – que inclui relatórios, boletins, dossiês, telegramas, etc. –, pudemos verificamos que Glauber foi visto pelos militares como a peça chave de uma “guerra propagandística” da qual acreditavam que a ditadura estava sendo vítima, uma guerra que os agentes dos Órgãos de Informação e Repressão batizaram de “Campanha Difamatória do Brasil no Exterior”. Este é um assunto presente em muitos dos documentos disponíveis no acervo da ditadura do Arquivo Nacional. Um dado notável é a evolução da perseguição dos militares contra os seus supostos difamadores, porque ela surte um efeito entre os anos de 1970, quando os militares começam a investigar as denúncias feitas por brasileiros na imprensa internacional, e 1980, quando eles já relatavam o sucesso de sua operação, visto que nesta data, após dez anos de atuação no sentido de silenciar as denúncias contra a ditadura nas mídias internacionais, as notícias negativas sobre o “(...) Brasil, em geral, e sobre o governo brasileiro, em particular, são quase inexistentes na imprensa e nas emissoras de rádio e televisão”²⁰.

Aqueles que tiveram a oportunidade de conhecer a biografia de Glauber Rocha diriam que em 1970 ele continuava sendo Glauber e ele continuaria o sendo, mas com a diferença de que agora, nesse novo momento, ele havia se tornado conhecido mundialmente e tudo que ele falava ou fazia importava aos jornais mais importantes de diversos países, incluindo França, Estados Unidos, Itália e Argentina. Só que não interessava à ditadura que alguém com tanta visibilidade continuasse denunciando os seus desmandos e a sua improbidade. Este desejo de ocultação dos militares é um assunto importante para os grupos interessados na verdade, e que agora tem debatido e se esforçado para trazer a público as ações criminosas dos militares. Todavia, o contato com estas fontes fez com que esta tese entendesse que o fato de Glauber denunciar os crimes da ditadura nos jornais internacionais não era o único motivo dessa perseguição contra ele. Seria o fato de Glauber “falar demais” o único motivo que fez com que os militares comessem a persegui-lo de forma implacável? Então por que a mera associação ao seu nome dentro do país, quando ele nem estava aqui, levantava suspeita por parte dos agentes? Ora, a verdade é que Glauber era um nome que mobilizava ideias e valores.

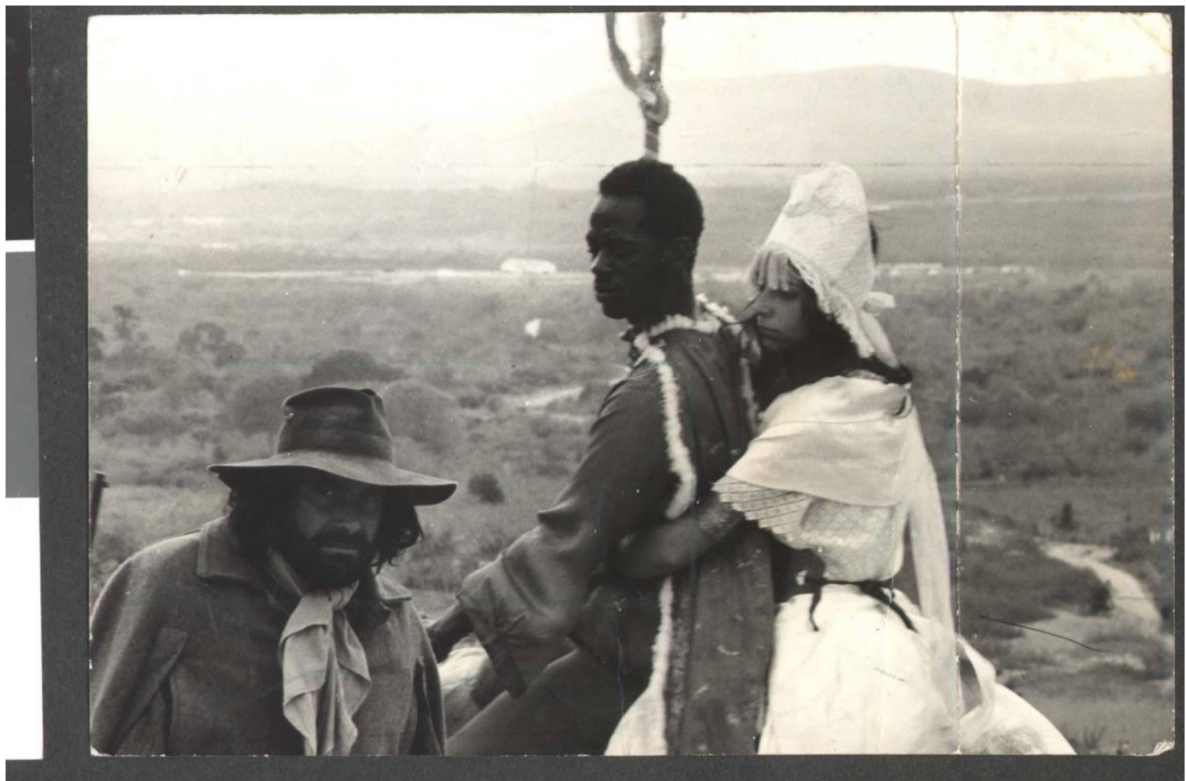
Sendo assim, o que esta tese fez foi revisitar um recorte anterior ao do advento da própria ditadura, a época de *Barravento* e *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, para procurar verificar, por meio da análise destes filmes, se essas ideias e valores já se faziam notáveis, afinal tratam-se de títulos que eram comumente mencionados pelos persecutores de Glauber. O que se defende

inúmeros documentos. Cf. CARDIA, Miriam Lopes. Arquivo Nacional facilita acesso ao acervo com nova ferramenta de pesquisa digital. **ARQUIVO NACIONAL** (website), 06 de setembro de 2017, n/p.

²⁰ INFORMAÇÕES necessárias do mês de março de 1980. **Dossiê do Ministério do Exército**, Estado-maior do Exército, Adido do exército junto à embaixada do Brasil na Itália. Roma, 26 de março de 1980.

é que, ao contrário do que muitas vezes se costuma afirmar, esses filmes já se colocavam contra a manutenção do *status quo* e contra as ideias que interessavam apenas ao poder instituído. Eles exprimiam não a ideologia de um partido político, mas as ideias de um campo em construção, o campo do cinema brasileiro moderno, que assim pode ser denominado porque ele queria se impor de forma independente do poder político e econômico.

Figura 2: Cena de *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro* (1969), de Glauber Rocha. Esta imagem era uma das que serviam ao SNI como referência ao trabalho cultural que se queria desestruturar



Fonte: **O DRAGÃO da Maldade contra o Santo Guerreiro**. Direção: Glauber Rocha. Rio de Janeiro: Mapa Filmes, 1969. Longa-metragem. 96 min. Brasil.

A bibliografia disponível é enfática ao dizer que algo que estava em jogo era a superação das condições propiciadas à atividade cinematográfica pelo subdesenvolvimento, o que deveria ocorrer por meio da promoção de uma independência em relação à grande indústria que dominava o mercado. E a leitura dos dois primeiros filmes, *Barravento* e *Deus e o Diabo na Terra do Sol* não pretendeu o negar, mas, de forma complementar, mostrar que se tratava de fortalecer o próprio universo dos cineastas diante dos acontecimentos externos ao próprio fazer cinematográfico. Mas, se era assim, algo mudou com o advento da ditadura militar? No intuito

de responder essa questão, o capítulo três traz a análise filmica de *Terra em Transe* partindo da compreensão de que apenas sua existência ao lado de outras obras²¹ por si só já é uma resposta afirmativa: a ideia continuou sim sendo a de fortalecer o cinema como uma arte independente, tanto é que, em grande medida, era exatamente o que estava acontecendo – e é por isso que os filmes continuavam sendo lançados e impondo a sua ideia de arte de forma hegemônica, a despeito da perseguição e da criminalização de artistas, intelectuais, pesquisadores, professores, e de todos aqueles que os militares quiseram ver como inimigo. A análise de *Terra em Transe* procurou, assim, dar uma resposta mais enfática, ao demonstrar que a diferença que separa este filme dos seus antecessores não implica na negação de um projeto anterior, mas sim o seu amadurecimento.

O recorte que se estabeleceu a partir dessas questões, se pode notar, não quer compreender o recrudescimento da repressão política promovida pela ditadura, fato que aconteceu principalmente a partir de 1968-69, como consequência do AI-5. Nosso foco não é a história política dos “grandes” líderes do Brasil, nem a forma como estes agiam.²² O que fizemos foi aproveitar aquilo que a abertura dos arquivos secretos nos ensinou, que o que aconteceu foi uma perseguição que ameaçou a integridade física daqueles que não puderam sair do país ou que persistiram em continuar trabalhando com certos tipos de filmes – o que de fato não é uma novidade – para que, assim, pudéssemos propor uma nova leitura dos primeiros longas-metragens dirigidos por Glauber. Ora, isto nos fez compreender um pouco melhor o período que antecede o AI-5, de tal forma que não nos parece hoje ser suficiente e nem mesmo sustentável a chave de análise que por muitos anos se impôs como um paradigma, a chave do “nacional popular”, que defendia que estes filmes se apropriavam daquilo que se pode denominar de “cultura popular” para conseguir vantagens. Não desenvolvemos nosso texto, todavia, no intuito de se opor a essa chave de interpretação, mas mobilizamos uma hipótese: a de que as pessoas comuns integraram o discurso dos filmes estudados como um elemento central de uma batalha que ocorria no campo do discurso – uma batalha semiótica, se pode dizer. Essa era a subversão histórica central deste cinema. Trata-se de filmes que contam uma história do Brasil muito particular quando comparadas às perspectivas mais tradicionais. Assim, pretende-se demonstrar que *Barravento*, *Deus e o Diabo na Terra do Sol* e *Terra em Transe*

²¹ Como lembra Ismail Xavier, *Terra em Transe* era apenas uma unidade dentro de um conjunto de filmes “(...) que optaram pela abordagem direta da questão do intelectual face ao golpe e a revolução”: *O desafio* (Paulo Cesar Saraceni, 1964), *O Bravo Guerreiro* (Gustavo Dahal, 1969) e *Fome de Amor* (Nelson Pereira dos Santos, 1968). Cf. XAVIER, Ismail. **Alegorias do subdesenvolvimento**. São Paulo: Cosac Naify, 2012, p. 41.

²² Cf. FICO, Carlos. **Como eles agiam. Os subterrâneos da Ditadura Militar**: espionagem e polícia política. Rio de Janeiro: Record, 2001.

não eram apenas os primeiros longas-metragens de Glauber, mas eram os filmes de um grupo maior de pessoas: as pessoas comuns, os excluídos da história. Em seguida, vamos definir melhor essa problemática de pesquisa e falar um pouco mais sobre de onde foram mobilizadas essas expressões.

GLAUBER E OS “EXCLUÍDOS DA HISTÓRIA”

A análise de alguns filmes dos anos 1960 permite entender que houve um embate promovido e sustentado por um grupo muito amplo de pessoas que não se acomodaram e que não aceitaram a ordem vigente do discurso institucionalizado pelo Estado brasileiro. Isto ocorria porque eles queriam fazer diferente, e porque foram instigados por uma tendência que nascia em diferentes países: a do “cinema dos autores”, da “câmera-caneta”, que os impulsionavam a reunir-se em torno de um projeto que aparentemente queria agir de forma radical contra uma certa realidade, aquela que era hegemônica pela parcela do cinema menos identificada com a “arte” e mais identificada com a ideologia do lucro, tão cara à indústria cultural.

As análises filmicas presentes nesta tese não consideram em primeiro plano os referentes reais que deram origem aos filmes analisados, porque as suas imagens são uma realidade que por si só basta para a leitura que é almejada. É por essa razão que as obras não são vistas pelo viés da fidelidade em relação ao que realmente seria o “povo” ou ao que seriam os “líderes políticos”, pois esse é um assunto diferente. Para compreender melhor essa questão, mobilizamos a expressão “excluídos da história”, porque foi ela que se apresentou como a mais adequada para se referir ao embate promovido pelos cinemanovistas.

E ao que queremos nos referir por meio da expressão excluídos da história? Queremos referir-se exatamente à “exclusão”, termo que não exprime uma categoria, mas que é algo que acontece de fato nas relações humanas. Essa tese compreende que essa palavra, exclusão, se refere a um fenômeno histórico que acontece no âmbito da experiência, onde pessoas, grupos de pessoas, ou mesmo nações inteiras são excluídas da divisão dos bens de consumo e das benesses propiciadas pelo desenvolvimento científico e tecnológico.

Acontece que ao mesmo tempo em que se dá essa iniquidade, esses grupos já excluídos nas divisões do capital, são desprezados novamente, dessa vez do campo discursivo. É verdade que essas duas espécies de exclusão são na verdade uma só, pois o discurso é parte constituinte da experiência humana no tempo. O que se quer destacar, ao cindir um em dois, é que ao mesmo tempo em que se exclui socialmente, não costuma-se falar do assunto, e quando alguém o faz nasce um novo esforço no sentido de silenciar quem quer que tenha rompido o silêncio – de

maneiras que vão das mais sutis até as mais sádicas.²³ Quer dizer, aos despojados nem mesmo o direito de espernear.

A revolução do Cinema Novo, nesse sentido, foi paradigmática, porque se tratava de trazer os excluídos ao centro do debate: homens e mulheres marginalizados, como pobres e sertanejos. Pode-se dizer que o Cinema Novo compreendeu a importância do discurso cinematográfico, porque a interdição de sujeitos e o seu silenciamento é um elemento fundamental da realidade em que começamos a viver com o advento de todo o aparato técnico do cinema e, em seguida, com o desenvolvimento de todos os outros discursos audiovisuais que o sucederam: primeiro a televisão, e agora os celulares, *tablets*, computadores, *smart tvs* e todas as suas muitas opções de *streaming*. Ou seja, as diferentes formas de distribuição digital do infinito leque de discursos audiovisuais que saturam e que se acoplam à nossa vida e ao nosso cotidiano. Sendo assim, retornamos ao contexto dos anos 1960, quando surgiram filmes em que há claramente um esforço pela visibilidade aos excluídos, a partir de uma questão que permanece inquietante até hoje. Se questiona, portanto, se os filmes produzidos naquele momento encontravam nos excluídos um material para questões de abordagem cinematográfica tão somente ou se de fato este cinema se constituiu em sua época como uma forma de dar voz ao excluído.

Nos filmes que aqui foram analisados, a representação de mulheres, negros, sertanejos e até mesmo do banditismo social são elementos centrais. São *mise-en-scènes* que diferem muito daquelas que foram realizadas em filmes anteriores. O fato de que os cineastas cinemanovistas queriam se contrapor ao cinema melodramático, construído dentro dos princípios de identificação, é um dado sobre o qual muito tem sido debatido. O que se pode acrescentar ao debate é que se há uma pressuposição que se pode fazer é que a representação da realidade que se deu nesse momento específico, marcada pelo rearranjo discursivo de hierarquias, se deu porque o momento em que elas aconteceram reuniam as exatas condições

²³ É exatamente o que tem acontecido nas artes audiovisuais e ao longo de toda a História do Cinema, onde os discursos têm feito muito mais do que apenas camuflar a realidade tal como ela se organiza após o advento da segunda e terceira revoluções industriais. São muito conhecidos os exemplos de grandes produções que contribuíram para o estabelecimento da chamada “linguagem cinematográfica”, ao menos daquela do cinema melodramático, construído dentro dos princípios de identificação. Falamos de filmes como *O Nascimento de uma Nação*, (*Birth of a Nation*, D. W. Griffith, 1915), ...*E o Vento Levou* (*Gone with the Wind*, Victor Fleming, George Cukor, Sam Wood, 1939), e *O Mágico de Oz* (*The Wizard of Oz*, Victor Fleming, 1939), obras que exemplificam - por seus conteúdos marcadamente racistas e misóginos - quais foram os elementos ideológicos e simbólicos que orientaram um cinema que queria se destacar pela sua dimensão técnica e estética. Trata-se de filmes que, conforme Robert Stam, inscrevem na história “(...) uma fórmula que atendia a demandas”, como era o caso da nova forma de divisão social do trabalho que caracterizou o imperialismo e o neocolonialismo a partir do século XIX. Cf. STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema**. Campinas: Papirus, 2006, p. 34.

para que assim o fosse. Acontece que muitas vezes se esquece algumas das condições históricas que contribuíram para o advento de um tipo de cinema como este de que estamos tratando.²⁴

Por último, Glauber Rocha. O foco deste trabalho não é a sua biografia. Contudo, sua trajetória se entrelaça com os discursos que aqui foram estudados. Como podemos entender essa questão? Simplesmente devemos abstrair que foram os agentes e persecutores da SNI, que precisavam de um alvo, que atribuíram a responsabilidade desse movimento subversivo aos discursos cinematográficos de *Barravento*, *Deus e o Diabo na Terra do Sol* e *Terra em Transe*. Se pode argumentar que essa foi uma solução um tanto quanto parcial, visto que a atuação de Glauber como diretor se modifica entre essas três obras – e o que defendemos é que ele é, para nós, um cineasta-historiador, enquanto que para os militares ele foi apenas um “subversivo”. Evitamos em parte o debate sobre a autoria, a não ser quando ele é necessário para a análise do discurso do filme, como no caso de *Barravento*, obra cuja bibliografia se divide no que diz respeito ao seu autor. Em suma, o foco é o enunciado e o pressuposto é o de que o seu autor só é reconhecível a partir dele. A seguir, vamos nos deter nos aspectos teórico-metodológicos que foram mobilizados no intuito de sustentar essa opção.

HISTÓRIA, SOCIOLOGIA: ESTADO DA ARTE E ALGUNS APONTAMENTOS TEÓRICO-METODOLÓGICOS

O estudo dos discursos filmicos de *Barravento*, de *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, e de *Terra em Transe*, foi feito a partir de um esforço em dialogar com a bibliografia disponível. Notamos que em muitos trabalhos das décadas que antecedem o momento atual, dos anos 1970, 1980 e 1990, a inclusão daqueles sujeitos que eram tradicionalmente excluídos do campo do discurso foram muitas vezes vistos como representações interesseiras daquilo que seria a “cultura popular”. Uma maior distância temporal em relação à experiência antidemocrática propiciada pelos anos da ditadura militar, entretanto, tem permitido melhores condições para que surjam novas abordagens. É o caso da leitura de Marcelo Ridenti, que propôs, a partir do campo das ciências sociais, a noção de “estrutura de sentimento”, que ele empresta de Raymond

²⁴ Um exemplo interessante é a dos atores negros, como é o caso de Grande Otelo, Waldyr Onofre, Antônio Pitanga ou Zózimo Bulbul. Podemos dizer que se trata de atores cujo trabalho foi determinante na história da luta do negro pela visibilidade da população negra – foram determinantes, portanto, para a existência do Cinema Novo. Por outro lado, o Cinema Novo também pode ser visto na mesma linha de continuidade do movimento negro brasileiro, afinal ele assimilou as reflexões que eram feitas por ativistas e artistas negros ao longo do século XX. Um exemplo, devemos lembrar, é a atuação de David Neves, que, em um artigo datado no ano de 1968, já apontava para o problema da falta de diretores negros, bem como debatia o problema do silenciamento do negro no cinema brasileiro. Cf: NEVES, David E. O cinema de assunto e autor negro no Brasil. **Cadernos Brasileiros: 80 anos de abolição**. Rio de Janeiro, ano 10, n. 47, 1968, p. 75-81.

Williams²⁵, somando-a ao conceito de “romantismo revolucionário”, tal como foi definido por Michael Löwy e Robert Sayre.²⁶ A “estrutura de sentimento romântico-revolucionária” é o que explica o apelo dos artistas e intelectuais aos valores ligados a “cultura popular”, pois estes viam nela elementos para a revolução:

Valorizava-se acima de tudo a vontade de transformação, a ação para mudar a História e para construir o homem novo, como propunha Che Guevara, recuperando o jovem Marx. Mas o modelo para esse homem novo estava, paradoxalmente, no passado, na idealização de um autêntico homem do povo, com raízes rurais, do interior, do “coração do Brasil”, supostamente não contaminado pela modernidade urbana capitalista.²⁷

Essa formulação parece demarcar que de fato há hoje uma necessidade de compreender o Cinema Novo para além da sua legitimidade, e não para falar sobre alguns dos elementos culturais específicos da sociedade brasileira, como a sua religiosidade ou a sua memória sobre o banditismo no sertão nordestino – onde se destacam figuras que se tornaram míticas, como Corisco ou Lampião. Alguns daqueles que criticam o cinema brasileiro da primeira metade dos anos 1960 o fazem porque entendem que a classe social de seus responsáveis, em especial dos diretores, não permitia a eles uma isenção para tratar de temáticas ligadas à classe trabalhadora. Essa ideia de que os cineastas não tinham legitimidade implica em dizer que o Cinema Novo se caracterizou, ao menos entre os anos que vão de 1962 à 1964, por sua afinidade com o poder político, o qual, por sua vez, se caracterizaria por sua demagogia, isto é: pela manipulação do seus eleitores por meio de políticas populistas. Estes críticos sustentam essa posição afirmando que o apoio à demagogia dos partidos dirigentes era uma tática que havia sido adotada por diversos grupos à esquerda no espectro político, como era o caso dos intelectuais de grupos como a Comissão Econômica para a América Latina e o Caribe (CEPAL), e o Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB). Bem como de grupos comunistas que haviam aderido ao nacional-desenvolvimentismo em prol do desenvolvimento do capitalismo como uma etapa necessária para o advento da revolução proletária – este era o caso do Partido Comunista Brasileiro (PCB), que em muito conservou essa exata posição, que o partido assimilou junto à Sexta Internacional Comunista, realizada em Moscou, no ano de 1928.²⁸ Contudo, toda essa

²⁵ Cf. WILLIAMS, Raymond. **Marxismo e literatura**. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

²⁶ LÖWY, Michael; SAYRE, Robert. **Revolta e melancolia: o romantismo na contramão da modernidade**. Petrópolis: Vozes, 1995.

²⁷ RIDENTI, Marcelo. Artistas e intelectuais no Brasil pós-1960. **Revista Tempo Social**. São Paulo, vol.17, n. 1, 2005, p. 83.

²⁸ Cf. REZENDE, Claudinei C. **Suicídio Revolucionário. A luta armada e a herança da quimérica revolução em etapas**. Marília, 2010.

interpretação dos fatos resulta em uma leitura que tem se mostrado ineficiente no que diz respeito a dar conta do amplo espectro de filmes que marcaram o período.

Ler o Cinema Novo pela chave do populismo não funciona exatamente porque se trata de uma leitura que quer projetar em diversas obras todo um contexto político-econômico que lhes é essencialmente externo. Aliás, mesmo essa leitura dessa etapa da história política do Brasil é uma leitura que tem sido debatida. Por exemplo, quando destacamos a corrupção dos governos que antecederam os militares – em especial Juscelino Kubitschek e Jango – não estamos apenas repetindo o discurso dos golpistas cujos governos não apenas não criaram mecanismos efetivos de combate à corrupção como ainda impuseram um mecanismo de censura às denúncias contra a corrupção? E ao repetir os argumentos de ditadores não estamos projetando naqueles que sofreram o golpe em 1964 a culpa pelo próprio motim que sofreram? Seja como for, não é de hoje que muitas dessas definições têm sido repensadas, embora na atualidade algumas novas abordagens estejam surgindo²⁹, em grande parte por causa da abertura de documentos secretos que ainda precisam ser mais bem examinados.

Mesmo que muitos artefatos culturais tenham sido feitos sob a orientação de instituições ligadas ao nacional-desenvolvimentismo, como é o caso de *Eles não usam black-tie* (1958)³⁰, ainda assim não se pode falar de um “cinema populista”, ou de um “cinema nacional-popular”, porque um cinema assim deveria desprender-se totalmente da ideia de revolução proletária, já que uma ideologia como a do nacional-desenvolvimentismo podia até implicar um agir em prol do desenvolvimento econômico brasileiro, mas nunca em uma resolução radical que resolvesse a situação em apenas um momento. Ridenti, a esse respeito, argumenta que se deve considerar que muitos filmes cinemanovistas acenavam para a revolução, inclusive no que diz respeito a filmes com temáticas rurais, os quais, por sua vez, podem ser vistos pela chave da revolução camponesa – cabe anotar que a atuação dos camponeses tem sido fundamental ao longo da história, e foi fundamental na revolução cubana em 1959, revolução essa tão presente não apenas no imaginário cinemanovista, como em grande parte da esquerda brasileira³¹ – e o

²⁹ Cf. REIS FILHO, Daniel Aarão. O colapso do colapso do populismo ou a propósito de uma herança maldita. In: FERREIRA, Jorge (Org.). **O populismo e sua história: debate e crítica**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001. p. 319-377; GOMES, Ângela de Castro. **A invenção do trabalhismo**. Rio de Janeiro: FGV, 2002.

³⁰ Peça escrita por Gianfrancesco Guarnieri para o Teatro de Arena, onde entrou em cartaz no ano de 1958 sob a direção de José Renato e que recebeu adaptação para o cinema apenas em 1981, sob a direção Leon Hirszman. Sobre a peça de Guarnieri e os limites da influência dos acontecimentos históricos em sua feitura, em especial o advento das denúncias de Nikita Krushev em relação aos crimes perpetrados sob ordens de Josef Stálin após a morte do ditador totalitarista em 1953, ver: SILVA, Carlos Rogério Gonçalves da. **O militante em cena: Gianfrancesco Guarnieri e Eles não usam black tie**. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Pós-graduação em Artes, do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista (Unesp). São Paulo, 2015.

³¹ É notória a influência da revolução cubana no ideário revolucionário de contestação ao imperialismo em toda a América Latina. Foi exatamente este o caso de diretores como Glauber Rocha, Nelson Pereira dos Santos, Leon

argumento de Ridenti, assim, é o de que podemos compreender que a recorrência à temática dos excluídos era como uma ferramenta utilizada com o objetivo de “realizar as potencialidades de um povo e de uma nação”.³²

Mais do que reabilitar ou resguardar cineastas e intelectuais, contudo, o que está em jogo aqui é que há um espaço social do qual as obras do Cinema Novo podem ser vistas como imagem, e nesse sentido importa mais o reconhecimento deste espaço do que propor, de forma dogmática, uma formulação à outra formulação. Este espaço importa porque ele se impõe entre o discurso das artes e a sua relação com os fatos ou os grandes acontecimentos ligados ao universo político. É por conta do fato de que existe um espaço social autônomo que se pode dizer que esses filmes anteriores ao golpe de 1964, como *Barravento*, *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, *Cinco Vezes Favela* (Marcos Farias, Miguel Borges, Cacá Diegues, Joaquim Pedro de Andrade, Leon Hirszman, 1962), *Os fuzis* (Ruy Guerra, 1964), *Ganga Zumba* (Cacá Diegues, 1963) ou *Vidas Secas* (Nelson Pereira dos Santos, 1963), antes de refletir uma aliança com os poderes políticos, eram a expressão dos valores defendidos por aqueles que transitavam entre diversos campos, como o das artes e o intelectual. Esse era, por exemplo, o caso do próprio Glauber, além de tantos outros importantes profissionais que fizeram com que os filmes que ele dirigiu acontecessem de fato, como Yoná Magalhães, Antônio Pitanga, Paulo Autran e Othon Bastos, que em verdade são apenas alguns dos nomes que ligavam-se a outras áreas para além do Cinema Novo, como o atesta, por exemplo, o grande intercâmbio entre este cinema e o Teatro de Arena.³³

Pode-se lembrar ainda de outros diretores renomados, como Nelson Pereira Santos, David Neves, Joaquim Pedro de Andrade, Cacá Diegues etc. Esse quadro de pessoas e de atores políticos é ainda maior, mesmo se considerarmos apenas a estrutura do campo antes de 1964, porque fazem parte dele uma série de outras figuras tão importantes e que algumas vezes são esquecidas, como é o caso de produtores e assistentes, fotógrafos ou até mesmo de nomes da crítica cinematográfica ou, ainda, das cinematecas. Enfim, o que se quer dizer é que entre a ideologia dos partidos políticos, dos governantes e de todo o campo político-econômico, existe todo o universo social dos cineastas, dos artistas, dos intelectuais, um universo que tem a sua própria autonomia. Este universo, assim, pode ser visto como uma área extremamente

Hirszman, entre outros representantes do Cinema Novo. Cf. TISSOT, Guilherme Ricardo. **A Revolução Cubana e os Cinemas Novos na América Latina dos anos 1960: os casos de Argentina, Brasil e Chile**. Monografia (Bacharelado em Relações Internacionais). Porto Alegre: UFRGS, 2017.

³² RIDENTI, Marcelo. **Brasilidade revolucionária: um século de cultura e política**. São Paulo: UNESP, 2010, p. 9-10.

³³ Cf. BERNARDINO, Vanderlei. **O Ator do Teatro de Arena no Cinema Novo**. Dissertação (Mestrado em Meios e Processos Audiovisuais). São Paulo: USP, 2013.

promissora e sobre a qual ainda há todo um estudo a ser feito. É interessante aliás que parte dessa estrutura é desvelada pelos persecutores da SNI durante os anos 1970, os quais, se pode dizer, investigaram a fundo este assunto, por que o seu intento era desmembrar todo este campo de forma definitiva.

Só que toda essa área de estudo é ampla e transcende o espaço dessa nossa tese, que se dedica apenas à análise dos discursos filmicos. Essa referência é uma menção a um trabalho que nos ajudou a pensar em como as Ciências Sociais têm contribuído e podem contribuir ainda mais para demonstrar a importância da relação entre os discursos e o mundo social de onde emanam, em especial tendo em conta os seus avanços em uma direção que vai além da utilização de “palavras” que funcionam como chave explicativa para fenômenos sociais diferentes – podemos referenciar o sociólogo Pierre Bourdieu³⁴, por exemplo, que tem apontado que é preciso pensar o contexto de produção das obras tendo em conta os “microcosmos específicos” dentro do qual elas se desenvolvem.³⁵ Se deve ressaltar que se os discursos do Cinema Novo não eram um reflexo de uma outra realidade que estava muito além dele – e talvez nenhum discurso o seja. Ora, esta maneira que a sociologia nos permite entender essa relação entre o lugar e o discurso, e a este exemplo, foi muito influente e se faz presente ao longo de todo este texto, afinal sempre que foi necessário mobilizar a relação entre o discurso cinematográfico e a realidade que o gerou, o pressuposto foi o de que essa realidade pode ser vista não como o espelho de uma outra realidade que se pode ser apreendida pela mera aceção da história política do Brasil, mas pela lente da teoria dos campos, a partir da qual se pode conceber o cinema e as artes como um universo autônomo – entretanto essa tese não vê um campo como um espaço tão independente, mas sim como um espaço que dialoga com outros espaços.³⁶

³⁴ BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Lisboa: Difel, 1989.

³⁵ Tal relação, por sua vez, tem implicações tanto na análise externa quanto na análise interna. Na primeira, é possível verificar que isso ocorre por conta dos conflitos existentes ou não em determinado campo, pois, de acordo com a sua posição e através da mediação das disposições constitutivas de seus *habitus*, um ator pode ter o interesse de conservar ou de modificar as regras vigentes dentro do seu campo. Na segunda, é possível verificar que ao assumir uma das posições estéticas possíveis no campo de possíveis, as obras e os seus atores podem constituir como motor de mudanças ou continuidades no campo em que estes atuam: “A análise de obras culturais tem por objeto a correspondência entre duas estruturas homologas, a estrutura das obras (isto é, dos gêneros, mas também das formas, dos estilos e dos temas etc.) e a estrutura do campo literário (ou artístico, científico, jurídico etc.), campo de forças que é inseparavelmente um campo de lutas. O motor da mudança nas obras culturais, na língua, na arte, na literatura, na ciência etc., reside nas lutas cujo lugar são os campos de produção correspondentes: essas lutas que visam a conservar ou a transformar a relação de forças instituída no campo de produção tem, evidentemente, o efeito de conservar, ou de transformar, a estrutura do campo das formas que são instrumentos e alvos nessas lutas”. BOURDIEU, 1989, *Op. Cit.*, p. 52.

³⁶ Este é um pressuposto teórico que remonta a uma área das ciências humanas mais interessada nos intercâmbios e inter-relações, a das “transferências culturais”. Cf. RODRIGUES, Helenice. Transferência de Saberes: Modalidades e Possibilidades. **História: Questões & Debates**, Curitiba, n. 53, p. 203-225, jul./dez. 2010. Cf.

Um segundo campo de estudos, o campo da história, que é o campo a partir do qual estamos falando afinal, foi mobilizado para a realização da pesquisa que originou essa tese. O ponto de partida para mobilizar alguns autores foi o de que poderíamos revistar esse período da história a partir de novos questionamentos e não apenas a partir de fontes inéditas. Ora, mobilizamos alguns autores junto à uma linha de estudo que remonta a uma certa tradição, a qual nos afirma que um filme não é uma expressão direta de projetos ideológicos que estiveram em voga no campo da política quando ele foi filmado³⁷. É o caso de Paulo Emílio Salles Gomes, autor que resolve este problema de maneira muito prática e objetiva ao pensar a história do cinema brasileiro a partir das condições de produção e de distribuição, que são os elementos que realmente determinam a relação entre os cineastas e o seu público. Nos referimos mais especificamente aos seus ensaios escritos entre o final dos anos 1960 e o início dos 1970: *Pequeno Cinema Antigo*, *Panorama do Cinema Brasileiro: 1896/1966*, e *Cinema: trajetória no Subdesenvolvimento*, nos quais ele aponta para as dificuldades encontradas por cineastas brasileiros no sentido de formar uma tradição.³⁸ Sua resposta a esse problema nos pareceu importante para o recorte deste trabalho, inclusive para repensar o recorte e um questionamento que esteve na origem desta tese e que remonta, portanto, à primeira versão de seu projeto de pesquisa: qual foi a influência ou não do golpe de 1964 para o projeto cinemanovista tal como ele se exprimia por meio dos filmes *Barravento* e *Deus e o Diabo na Terra do Sol*?

A ideia de que a trajetória do cinema brasileiro ao longo de todo o século XX se caracteriza por momentos de rupturas e reconciliações desde o início se mostrou propícia para pensar o cinema que estamos estudando, afinal o Golpe de 1964 parece-nos mais um destes raros momentos de exceção de vitalidade e organicidade que antecedem uma nova ruptura ou uma nova interdição a tudo aquilo que vinha sendo praticado. Essa é uma questão que esteve inclusive no horizonte de Paulo Emílio, que refletiu sobre como explicar o fato de que o cinema brasileiro continuou suas atividades ao longo da década de 1960, apesar do esforço da ditadura em coibi-lo por meio de diversas sabotagens, em especial a censura e a violência. Quer dizer, se as atividades intelectuais e artísticas deixavam de serem concebidas como trabalhos importantes para tornarem-se, agora, logo a partir da primeira metade de 1964, uma “atividade

também: BENTHIEN, Rafael Faraco. **Interdisciplinaridades: latinistas, helenistas e sociólogos em revista (França, 1898 - 1920)**. Tese (Doutorado em História Social). São Paulo: USP, 2011.

³⁷ Cf. FERRO, M. O filme: uma contra análise da sociedade? In: LE GOFF, J., NORA, P. (Orgs.). **História: novos objetos**. Rio de Janeiro: F. Alves, 1975, p. 05. Cf. também: SANTIAGO JÚNIOR, Francisco das Chagas Fernandes. Cinema e historiografia: trajetória de um objeto historiográfico (1971-2010). **História da historiografia**. Ouro preto-MG, número 8, abril de 2012, p. 151-173.

³⁸ Cf. GOMES, Paulo Emílio Salles. **Cinema trajetória no subdesenvolvimento**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

subversiva”, porque é que as atividades dos cinemanovistas continuaram a todo vapor? O próprio Paulo Emilio nos dá um importante indício de como podemos responder a essa questão:

Os bons espíritos poderiam imaginar que a aspiração cinematográfica nacional fosse menos subversiva ou corrupta do que outras, mas ao que tudo indica não é disso que se trata. Tudo se explica, hélas!, pela nossa desimportância. Como em toda parte surgiram também no ambiente cinematográfico os auxiliares benévolos da polícia política, mas se a boa vontade dos alcaguetes não teve consequências, não é, como se gostaria de pensar, que também como policiais amadores não fossem levados a sério. A polícia estava ocupadíssima, era obrigada a agir segundo um critério de prioridade, e não teve tempo para perdê-lo com o cinema brasileiro.³⁹

A hegemonia cultural da esquerda ao longo de todos os anos 1960, incluindo aí diversas áreas das artes que vão muito além do cinema, é um dado notável e ela não retrocedeu em nenhum momento sem que antes houvesse um recrudescimento da ação repressiva por parte das forças armadas, o que começou a ocorrer principalmente no final da década.⁴⁰ É nesse sentido que revisitamos inclusive os documentos ligados ao aparelho repressivo do Estado na época da ditadura, porque foi preciso repensar este recorte, ou seja, repensar a ideia de que o Cinema Novo declinou porque ele não conseguia um diálogo com o seu público. Ora, este diálogo tem outras implicações que vão além do conteúdo dos filmes, mesmo se estivessemos falando de um cinema cujo paradigma fosse o “industrial” – e este definitivamente não era o caso do Cinema Novo. E caso estivessemos falando de um cinema orientado pelo paradigma industrial, deveríamos considerar que a hegemonia da indústria hollywoodiana, como argumenta Anatol Rosenfeld, se impôs simplesmente porque homens de negócio souberam aproveitar-se da catástrofe das grandes guerras para fazer a aquisição de todas as áreas da indústria do cinema, ou seja, para formar trustes e assim comandar não apenas a produção de filmes, mas também sua distribuição e exibição.⁴¹

É verdade que o cinema brasileiro moderno, que se orientava pelo paradigma do cinema enquanto arte e não como indústria, sofreu uma importante modificação em 1970, quando ele passou a enfrentar uma maior dificuldade no que diz respeito ao financiamento, o que dificultou a sua continuidade. Essa é uma nova interdição, que remonta a uma longa história de interdições. Mas nesse momento a ruptura entre o cinema brasileiro e o seu público aconteceu apenas porque havia uma ditadura disposta a ultrapassar limites e ferir inclusive a dignidade

³⁹ GOMES *apud* PINTO, Pedro Plaza **As tarefas do crítico e os desafios do intelectual durante a mais recente ditadura brasileira**. In: ALMEIDA, Thiago; Xavier, Nayara (orgs.). **Paulo Emílio: Legado Crítico**. São Paulo: Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária – USP / Cinemateca Brasileira, 2017, p. 146.

⁴⁰ Cf. SCHWARZ, Roberto. Cultura e política, 1964-1969. In: _____. **O pai de família e outros estudos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

⁴¹ Cf. ROSENFELD, Anatol. **Cinema: Arte & Indústria**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

humana daqueles que eles imaginassem serem seus inimigos, como era exatamente o caso de muitos artistas e intelectuais ligados ao Cinema Novo. Então porque este cinema não encerrou as atividades em 1964? Justamente porque nessa época os militares não haviam ainda desenvolvido de forma plena o aparato necessário para inviabilizar a atividade, o que veio a acontecer apenas após o AI-5. Entre 1964 e 1969, por não ter ainda uma estrutura persecutória bem estruturada, a polícia política era obrigada a agir segundo um critério de prioridade.

Se o Cinema Novo não foi perseguido em um primeiro momento, portanto, não é porque os militares não viam em seus filmes os elementos centrais para que assim ocorresse. Na verdade, os filmes incomodavam há muito, porque eles colocavam em primeiro plano, como já foi afirmado, os oprimidos da sociedade, os excluídos da história – e este é um tema presente nos dossiês do Exército, bem como nos decretos-lei e mesmo em manifestações públicas de militares. Mas este não é de fato um tema inusitado: como se dá a representação deste cinema? Em que ela se diferencia de outros filmes? Por ter sido um dos primeiros a resolver essa questão, Ismail Xavier é uma referência incontornável. Seu livro *Sertão Mar: Glauber Rocha e a estética da fome*, publicado originalmente no ano de 1983, descortina a noção de autoria como um elemento a mais a ser considerado ao tratarmos da questão da exclusão, afinal não estamos falando apenas de um discurso sobre os excluídos, mas de filmes que se constituem como discursos de sujeitos excluídos.⁴²

Uma segunda obra de Ismail Xavier de grande importância para esta tese se trata de *Alegorias do Subdesenvolvimento: Cinema Novo, Tropicalismo, Cinema Marginal*, livro feito a partir de sua pesquisa de doutorado realizada junto à Universidade de Nova York, defendida no ano de 1982 e publicada em 1993. Nela o autor aprofunda algumas questões presentes no livro mencionado anteriormente, além de temas tratados em *A experiência do cinema*⁴³ e em *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*⁴⁴. Dessa vez o que ele estuda são películas produzidas no Brasil entre 1967 e 1970, tomando justamente a alegoria como ponto de convergência entre elas (a prerrogativa era a de que o cinema deste período mobilizou em grande escala este tipo de linguagem). Dentre as conclusões, o autor afirmava que as análises apontavam que a estratégia alegórica surgia marcada pelo senso de história como catástrofe, perspectiva essa implicada na oposição crítica por parte dos cineastas em relação ao paradigma do cinema industrial, que estaria exercendo um controle sobre o imaginário e sobre as formas de representação.

⁴² XAVIER, Ismail. **Sertão Mar: Glauber Rocha e a estética da fome**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

⁴³ XAVIER, Ismail. **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Graal, Embrafilme, 1983.

⁴⁴ XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

Uma terceira importante referência é um trabalho mais recente de Ismail Xavier, onde ele amadurece exatamente sua leitura acerca deste senso de história como elemento central não apenas em *Terra em Transe* ou em *Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro*, mas em toda filmografia de Glauber Rocha. Trata-se do texto *Glauber Rocha: o desejo da história*, que integra um livro de 2001 intitulado *O cinema brasileiro moderno*,⁴⁵ a partir do qual se pode dizer que para Xavier estudar os filmes dirigidos por Glauber é como estudar o trabalho de um importante historiador brasileiro do século XX, visto que o seu trabalho como diretor, tal como ele se apresenta em seus filmes, mostra um esforço em desenvolver uma linguagem cinematográfica no sentido de dar conta de uma leitura bastante específica da história do Brasil. Seus filmes, nesse sentido, exprimem-se sempre a partir dos símbolos e valores dos excluídos e no claro intuito de lançar sempre uma interrogação sobre o momento presente da produção da obra, mas em vista de responder como resolver a problemática da libertação do oprimido. A relação entre o cinema de Glauber Rocha e a História vale tanto para os filmes anteriores ao golpe de 1964, quanto aos filmes posteriores, de *Barravento* à *A Idade da Terra*, pois se houveram mudanças elas foram como um “movimento expansivo”, pois o que se visava era a articulação de diversos temas, em especial a religião e política, bem como a luta de classes e o anticolonialismo:

(...) do sertão ao Brasil como um todo, e deste à América Latina e o Terceiro Mundo. Cada filme reitera o seu foco nas questões coletivas, sempre pensadas em grande escala, através de um teatro da ação e da consciência dos homens onde as personagens se colocam como condensações da experiência de grupos, classes, nações.⁴⁶

Por último, devemos referenciar o trabalho feito pelo historiador canadense Robert Rosenstone⁴⁷, que apesar de não ter dedicado os seus estudos à história do cinema brasileiro, é fundamental para nossa pesquisa porque vai exatamente ao encontro das definições defendidas por Xavier ao longo de sua próspera pesquisa sobre Glauber Rocha, ainda que a partir de um caminho bastante diverso. O trabalho de Rosenstone remonta aos debates acerca do caráter narrativo da História, debates estes que atravessam todo o século XX, tendo contado com a atuação de vertentes de historiadores que defenderam a história de ser vista e praticada como uma mera crônica de líderes políticos ou, ainda, de ser vista como um texto ficcional. Rosenstone herda de Hayden White⁴⁸ uma leitura mais amadurecida acerca deste debate,

⁴⁵ XAVIER, Ismail. **O cinema brasileiro moderno**. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

⁴⁶ *Ibidem.*, p. 127-128.

⁴⁷ ROSENSTONE, A. Robert. **A história nos filmes, os filmes na história**. São Paulo: Paz e Terra, 2010.

⁴⁸ Em especial de seu conceito de *Historiografia*, que diz respeito à ciência da história escrita em imagens. Cf. WHITE, Hayden. *Historiography and Historiophoty*. **The American Historical Review**, v. 93, nº 5, dec/1988.

investindo no cinema como um discurso próximo ao da ciência da história, mas principalmente aquele cinema responsável pela existência de “filmes históricos”, que nos trazem um discurso comparável ao discurso da narrativa dos historiadores. Do mesmo modo, ele defende que os cineastas e diretores podem ser equiparados aos historiadores desde que não se confunda o “filme histórico”, que é mais próximo do trabalho de pesquisa, com aqueles filmes que compõem o gênero do “romance histórico”, o qual deve ser visto como um equivalente aos romances históricos convencionais, um gênero literário em que a narrativa ficcional se relaciona com “fatos” históricos, e que fez muito sucesso principalmente no século XIX.⁴⁹

Essa perspectiva teórica tem implicações fundamentais, em especial entender que tanto um filme como um texto escrito se constituem enquanto discursos, que podem ou não serem pautados em uma rigorosidade como aquela que caracteriza as ciências. Um filme pode ter um discurso histórico meramente factual, baseado em perspectivas tradicionais, exatamente como ocorre com a disciplina de História, onde por muito tempo o que se fez foi escrever uma história pautada em um universalismo eurocêntrico. Ao contrário, um filme pode escrever a história a partir de uma perspectiva diversa, exatamente como um texto escrito pode querer o fazer. Ocorre que nos anos 1960 Glauber escreveu a sua própria pesquisa, não transcrevendo uma perspectiva da história pré-existente, afinal nenhum de seus filmes são adaptações. Pretende-se mostrar, assim, que havia uma leitura em cada um destes filmes que se constituía como uma leitura próxima a de textos históricos, pois traziam problemas a serem estudados e recortes bem definidos. Em seguida, vamos percorrer um pouco mais sobre cada um dos filmes aqui analisados, sobre a metodologia de análise fílmica bem como sobre a divisão dos capítulos.

ANÁLISE FÍLMICA E A DIVISÃO DOS CAPÍTULOS

Esta tese pretende demonstrar que as causas que levaram à perseguição de pessoas como Glauber Rocha e de toda a atividade cinematográfica brasileira estavam estabelecidas muito antes de 1970, pelo menos desde o advento do Cinema Novo, de forma que este cinema pode ser visto como uma das coisas que o conservadorismo brasileiro queria combater quando se aglutinou em torno de um projeto autoritário. Por essa razão é que ele se organiza a partir da leitura da narrativa de três filmes centrais, a qual foi feita buscando entender o que as suas narrativas nos dizem e como elas o fazem. Neste intuito, realizaram-se diferentes análises fílmicas, cada uma delas obedecendo ao critério de que são os filmes que devem estabelecer a

⁴⁹ Cf. JAMESON, Fredric. O romance histórico ainda é possível? **Novos estudos** - CEBRAP, São Paulo, n. 77, p. 185-203, mar. 2007.

metodologia utilizada na sua leitura, e não o contrário, quando o filme precisa se adaptar à metodologia de análise fílmica.

A primeira obra analisada é *Barravento*, obra cuja especificidade é o sincronismo entre imagem e som na composição de sentidos, de forma que os principais referenciais metodológicos mobilizados para a compreensão foram autores dedicados ao som no cinema. Destaca-se, assim, os conceitos de Michel Chion acerca da forma como um som enriquece uma determinada imagem, o que ele chama de “valor acrescentado”, que é utilizado em relação a imagem “(...) até dar a crer, na impressão imediata que dela se tem ou na recordação que dela se guarda, que essa informação ou essa expressão decorre “naturalmente” daquilo que vemos e que já está contida na imagem”.⁵⁰ Atentamos, assim, à música, ao ritmo, aos diálogos e demais elementos auditivos, tendo em consideração principalmente que muitas vezes o som pode passar como um elemento “inútil” e que apenas reforça um sentido que parece já estar presente na imagem. *Barravento*, como se pretende demonstrar no primeiro capítulo, intitulado “Barravento e a Religião De Matriz Africana no Campo do Discurso”, mostra que uma maior atenção ao som pode revelar significações que não são apreendidas apenas a partir das imagens, mas principalmente a partir da sincronia entre elas e a sua respectiva banda sonora. A partir de uma maior atenção a estes conselhos teóricos de Chion, fica claro que o filme traz ao primeiro plano os valores dos homens e das mulheres que sofriam e enfrentavam as consequências das contradições sociais inerentes a um sistema pautado na produção de riquezas pela exploração do homem pelo homem no Brasil: a classe trabalhadora de descendência afro-brasileira, mesmo aqueles trabalhadores ligados a um tipo de trabalho mais manual, como é o caso da pesca. Se pode destacar que neste filme, como ocorre nos outros dois títulos, a condição da mulher dentro da sociedade sempre é abordada de uma maneira singular, em forma de denúncia, apontando para o fato de que as mulheres trabalhadoras encontram-se não em uma situação similar à do homem, mas mais distantes ainda de uma emancipação.

O capítulo dois trata do filme *Deus e o Diabo na Terra do Sol*. De forma diferente, a análise nele contida dá atenção central à estrutura da narrativa, que se divide em três blocos específicos, cada um deles demarcados por cenas de violência e morte, fato que parece se constituir como uma pré-condição para a nascitura dos protagonistas enquanto sujeitos – a música é um elemento também importante, mas foi tema mais esclarecido pela bibliografia já disponível. A primeira morte é a do coronel Morais pelas mãos de Manuel, que não se conteve diante da injustiça que era praticada pela sua vítima. Este é o assunto do primeiro tópico deste

⁵⁰ Cf. CHION, Michel. **A Audiovisao**. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2011.

segundo capítulo, intitulado “Manuel e Rosa: Esperança *versus* Pragmatismo”. A segunda morte é a do fanático líder religioso D. Sebastião pelas mãos de Rosa, que, como será mostrado, tinha uma atitude muito mais paradigmática do que a de Manuel, porque ela deixava-se seduzir por promessas utópicas de um advir miraculoso. Afinal, para ela, mulher, estaca mais distante a emancipação. Este será o tema do segundo tópico, intitulado “Rosa é assombrada pelos demônios”. Por último, a morte de Corisco, que foi abatido por Antônio das Mortes. Este aparece como uma figura exterior a Rosa e a Manuel, mas que representa a sua mesma classe social. Ele surge quando Rosa já não mais conseguia se valer de sua consciência, porque ela agora estava muito envolvida em sua vida junto ao Cangaço. Antônio das Mortes surge para exterminar os fanáticos e o banditismo. O objetivo central deste segundo capítulo é complementar o argumento do primeiro. Nos dois casos, o que se quer demonstrar é que há ao mesmo tempo uma crítica social e um esforço em fazê-la a partir dos valores dos sujeitos excluídos. Um destaque de *Deus e o Diabo na Terra do Sol* é que há uma recusa pelas soluções maniqueístas, pois os sujeitos excluídos estão a sua própria mercê e, assim, eles atuam a partir de uma consciência oscilante em relação à sua própria condição de classe.

O terceiro capítulo trata de *Terra em Transe*. Em sua análise se faz evidente a referência a Christian Metz, em especial suas definições sobre o tempo do significado e o tempo do significante, além de outras definições que são igualmente fundamentais para a leitura das estruturas das narrativas filmicas. O intuito é demonstrar que a obra analisada opera um aprofundamento da oposição às narrativas tradicionais. Essa nova consciência, mais aguçada, se pode ser vista pela encenação da primeira missa, que renega inclusive autores anteriormente celebrados, como é o caso de Humberto Mauro. Por fim, o terceiro capítulo retoma pela primeira vez um período que é posterior à entrevista de Brizola, a qual descrevemos brevemente no início desta introdução. Trata-se de contrapor as imagens do Cinema Novo com a perspectiva da ditadura. De igual modo, se trata de expor melhor o contexto no qual essa tese foi feita, e que se favoreceu do debate público acerca da abertura dos arquivos secretos da ditadura militar (1964-1985). Estes documentos permitiram um melhor entendimento de que os artistas e intelectuais passaram a ser duramente perseguidos pelos aparelhos repressivos na época da ditadura militar, os quais foram mobilizados no intuito de interditar totalmente o assunto que orientou as obras cinematográficas dos anos 1960. Ademais, outro objetivo do terceiro capítulo é demonstrar que o intuito da ditadura militar era coibir a exibição de obras de Glauber dentro do território nacional, e igualmente coibi-la onde fosse possível, por meio da influência diplomática sobre o governo de outros países para que eles seguissem essa mesma orientação.

1. BARRAVENTO E A RELIGIÃO DE MATRIZ AFRICANA NO CAMPO DO DISCURSO

Pra mim, princesa Isabel é uma Ilusão.
Firmino Bispo dos Santos, personagem de
Barravento (1962).

Em *O Colapso do Populismo no Brasil*, um dos mais importantes clássicos da historiografia brasileira, lemos que o golpe de 1964 é o resultado de uma série de erros de uma esquerda que agia quase como se estivesse interessada na ascensão de uma ditadura. Ingênuos, os intelectuais, artistas e políticos confiaram em uma burguesia cujo interesse pelo lucro nunca se submeteria ao patriotismo – este suposto sentimento de pertença –, afinal, conforme Paulo Schilling, não havia ainda até aquele momento um nacionalismo burguês, visto que ele teria surgido apenas no setor agrário. Assim, o que Getúlio Vargas fez, e de uma forma bastante artificial, foi procurar transplantar para o plano nacional um sentimento que era de um grupo bastante isolado.⁵¹ O resultado é que hoje encontramos facilmente a expressão “populismo” sendo utilizada para se referir a todo um período que se caracterizaria pela existência de uma aliança que conciliaria interesses de grupos diversos, como trabalhadores, intelectuais e grande parte da burguesia brasileira, todos reunidos em torno de um Estado que atuaria em prol do desenvolvimento industrial e em favor da superação do “subdesenvolvimento”.

A ruptura ocorrida em 1964, por sua vez, teria exposto essa ingenuidade de dirigentes e de intelectuais, que no fundo estavam mais preocupados em realizar práticas políticas que se justificavam num apelo ao que seria o “povo”, do que em atuar no sentido de fortalecer os grupos que poderiam evitar o golpe civil-militar. Pautados nessa leitura, porém, os estudos sobre a arte e a cultura, de forma mais geral, e sobre o cinema, de modo mais específico, acrescentam a isso a ideia de que os conteúdos dos artefatos culturais eram marcados por essa mesma confiança ingênua em uma “elite nacionalista” – e de tal forma que se constituíam quase sempre como que um espaço de propagação desta crença. Os dois primeiros filmes que iremos analisar nas páginas que se seguem, *Barravento* ainda neste capítulo, e *Deus e o Diabo na Terra do Sol* no capítulo dois, estariam dentro desse esquema, porque neles “a temática popular ocupa

⁵¹ Cf. SCHILLING, P. **Como se coloca a direita no poder: os protagonistas**. São Paulo: Global, 1979. Cf. Também: IANNI, Octávio. **O Colapso do Populismo no Brasil**. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1978.

o primeiro plano”.⁵² Já *Terra em Transe*, que iremos analisar apenas no terceiro capítulo, se diferenciaria destes por não ter aderido ao “pacto nacional desenvolvimentista”.

Muitas vezes tem-se a impressão de que a história do cinema brasileiro dos anos 1960 é uma coisa já bem definida ou entendida, pois a atividade cinematográfica daquele período e os indivíduos ligados a ela são “assujeitados”, vistos apenas como sujeitos que abdicaram de seus projetos pessoais em favor de um projeto ideológico vigente. É como se cada filme não detivesse uma especificidade, constituindo-se apenas como um reflexo da visão de mundo da classe social responsável pela sua realização. Ocorre que mesmo no âmbito externo à análise do filme, isto nunca foi um consenso. Afinal, o mesmo paradigma que tem sustentado a chave do “populismo” e a chave do “nacional popular” – essa segunda a mais apropriada para referir-se a essa relação “populismo” e “artefato cultural” –, nunca foi de fato um consenso, embora apenas mais recentemente, a partir da década de 1990, passou-se a falar sobre o colapso teórico destes conceitos⁵³.

Assim, o capítulo inicial da presente tese discute a narrativa de *Barravento* buscando compreender o seu sentido dentro do seu contexto de produção, e resgatar o seu significado original sem recorrer a estes epítetos, mas também sem o objetivo de desfazer estes conceitos ou decompor as suas motivações. Evidentemente, a atenção à forma dos filmes e a busca pelo autor da obra a partir da própria obra – e não apesar dela ou através de uma leitura direcionada nesse sentido – por si só favorecem uma atitude menos generalista. O objetivo, portanto, não é outro senão o de demonstrar a importância de uma análise imanente, ou seja, uma análise em que o filme precede o método de sua leitura. Foi esse procedimento metodológico que permitiu que esta tese entendesse que a recorrência de certos temas que antes eram referidos como “cultura popular” são na verdade uma maneira de trazer ao primeiro plano os excluídos da História, a partir dos seus próprios códigos e valores, e por esse motivo o intuito deste primeiro capítulo é o de demonstrar exatamente como essa opção se opera nesta obra seminal do cinema brasileiro moderno.

Para tanto, a análise aqui proposta se dá em três etapas distintas. O subtópico 1.1 parte de uma bibliografia mais ampla, e realiza uma contextualização de *Barravento*, tratando das características mais gerais da obra e de alguns dos debates mais relevantes sobre ela. Na

⁵² CARVALHO, Noel dos Santos. **Cinema novo: imagens do populismo**. Campinas-SP, 1999.

⁵³ Cf. SOUZA, Denaldo Alchome de. O Colapso Teórico do Populismo. *Intellèctus* (UERJ, online), v. IX, p. 3, 2010. Mais adiante, no capítulo três, vamos nos deter um pouco mais sobre o problema destas expressões que funcionam como chave explicativa para os mais diversos fenômenos sociais. Por hora, vamos nos deter a uma leitura mais descritiva de cada uma destas obras, o que será feito no intuito de procurar não opor uma formulação a outra formulação.

sequência o subtópico 1.2 retoma o fluxo das imagens de *Barravento*, lançando mão de procedimentos de análise que se mostraram mais aptos à sua compreensão, mas o enfoque central é a estrutura narrativa da obra. O objetivo é o de compreendê-la a partir dos próprios valores que a constituem, ou seja, a partir dos elementos relativos à religiosidade e à cultura afro-brasileira. De modo geral, este tópico defende, a partir dessa leitura descritiva, que há uma especificidade na forma como ela se organiza e que isso não caracteriza uma incongruência, como poderia ser caso considerássemos que ela seria como que uma consequência da querela que resultou na mudança de diretor ainda durante a época em que o filme estava sendo rodado. Diferentemente disso, o argumento é o de que *Barravento* fala ao mesmo tempo da ação dos Orixás e da ação dos homens, de forma que a duplicidade da narrativa é um elemento inerente ao seu discurso. Ao final, os subtópicos 1.3 e 1.4 se mantêm novamente atentos ao discurso do filme, mas o foco central desta vez é que: se de fato há uma crítica social é porque ela ocorre sempre a partir dos valores, das causas e até mesmo dos símbolos dos excluídos. Este dado demonstra que os debates que ali se fizeram presentes não se constituem apenas enquanto discurso de um autor que era um sujeito individual, mas sim a partir de um autor coletivo, expresso nesses mesmos valores e símbolos.

1.1 *BARRAVENTO*, ARTE E ARTISTAS EM DETRIMENTO DA INDÚSTRIA

O filme *Barravento* se impôs como um importante marco da ascensão do movimento cinemanovista ao lado de algumas outras obras lançadas no mesmo ano de 1962, como *Porto das Caixas* (Paulo Cesar Saraceni) e *Cinco Vezes Favela* (Marcos Farias, Miguel Borges, Leon Hirszman, Joaquim Pedro de Andrade, Cacá Diegues). Seu diferencial foi justamente o fato de introduzir um “cinema baiano”, através de representantes legítimos, como era o caso do próprio Glauber Rocha, que nasceu em Vitória da Conquista e assumiu a direção do filme após certos desacertos entre a produção e aquele que foi o seu primeiro diretor, Luís Paulino dos Santos.⁵⁴ Deste modo, retomamos a trama deste filme buscando demonstrar que ele se constitui como uma narrativa histórica que em sua especificidade logrou contornar uma interdição muitas vezes verificável em outros discursos. *Barravento* se distancia daqueles que visam minimizar a importância da herança da população afro-brasileira e, portanto, se afastava de uma perspectiva

⁵⁴ Cf. CARVALHO, Maria do Socorro Silva. **A Nova Onda Baiana: cinema na Bahia 1958/1962**. Salvador: EDUFBA, 2003.

pautada em visões românticas ou fantasiosas do passado colonial, como é o caso do mito da “democracia racial”⁵⁵.

Um referencial teórico que nos serve como ponto de partida é o trabalho do historiador canadense Robert Rosenstone, que desde a década de 1980 tem defendido a narrativa fílmica como aquela que tem possibilidades de “plasmar” a história de uma forma singular. Tomando como referência as definições de Hayden White acerca da história narrativa⁵⁶, Rosenstone entende que se existem diferenças importantes entre os dois discursos, o fílmico e o texto escrito, mesmo que sejam muito próximos, pois se constituem como discursos sobre a história.⁵⁷ Essa concepção se mostra bastante relevante para a compreensão deste filme como um discurso que traz uma leitura histórica que não é diferente daquela que se poderia verificar caso estivéssemos tratando de um texto historiográfico. Este capítulo defende que *Barravento* tem uma perspectiva histórica específica, cuja compreensão deve ser vista como pré-requisito para qualquer análise que pretenda relacionar seu universo ficcional ao seu contexto de produção.

Como se sabe, o nome do diretor deste filme, Glauber de Andrade Rocha, consta dentre os mais importantes da história do cinema mundial. O tempo que se passou desde o seu falecimento, no ano de 1981, parece apenas o ter fortalecido, pois ainda hoje inspira muitas pessoas, de estudantes e pesquisadores até cineastas de grande renome, como o diretor estadunidense Martin Scorsese, que em depoimentos admitiu que muitas vezes buscou inspiração no cineasta brasileiro para criar os seus próprios filmes.⁵⁸ Talvez o trabalho de maior destaque de Glauber Rocha tenha sido o filme *O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro*, pois com ele o diretor recebeu um dos prêmios de maior visibilidade do mundo do cinema: o de Cannes, como melhor diretor do ano de 1969 (*Prix de la mise en scène*). Mas nem por isso devemos esquecer de seu início, e *Barravento* foi por onde ele começou sua carreira.

Barravento se apoia em debates e estudos críticos que desaguam em um projeto que tem a coletividade como aspiração, o projeto do “cinema de autor” tal como ele foi transfigurado

⁵⁵ Cf. SILVA JUNIOR, Humberto Alves. **A estética Sociológica de Glauber Rocha**. Tese (Doutorado em Sociologia). Salvador: UFBA, 2015.

⁵⁶ Um debate bastante que prendeu a atenção de uma grande parte dos historiadores durante o século XX se deu em torno da questão narrativa. White se destaca nesse interim como um daqueles que lograram uma defesa da narrativa histórica como análoga à ficção literária. Na década de 1980, após certo amadurecimento dessa perspectiva, White cunhou o termo “Historiofotia”, no qual avançou sua reflexão em direção às imagens audiovisuais e ao discurso fílmico. Cf. WHITE, Hayden. **Trópicos do discurso: ensaios sobre a crítica da cultura**. São Paulo: USP, 1994;. WHITE, Hayden. **Meta-história: a imaginação histórica do século XIX**. São Paulo: EDUSP, 2008. Cf. também. WHITE, 1988, *Op. Cit.*

⁵⁷ ROSENSTONE, 2010, *Op. Cit.*

⁵⁸ Cf. por exemplo: PIZZINI, Joel. Scorsese diz que filmes de Glauber Rocha o influenciam. **Folha de São Paulo** (online), 17 de agosto de 2006.

dentro da realidade cinematográfica brasileira.⁵⁹ O filme foi feito a partir da concepção de que era necessária a valorização da arte e dos artistas em detrimento da mentalidade industrial, o que não ocorria senão em uma realidade em que uma indústria cinematográfica não houvesse de fato estabelecido bases sólidas. É como definiu o teórico do cinema Robert Stam: no Brasil o paradigma autoral se exprimia através de um sujeito comprometido com “(...) todo um coletivo que tinha em comum as marcas da colonização”.⁶⁰ Mas este elemento parece se expressar principalmente a partir da etapa “tricontinental” do trabalho de Glauber, ou seja, principalmente a partir de 1967, ano da publicação de um artigo em que o diretor demonstrava mirar a integração política e estética das cinematografias de três continentes: a África, a Ásia e a América Latina.⁶¹ Como defendeu Maurício Cardoso, a partir da atuação internacional do diretor se pode observar um programa onde estão em jogo a conciliação entre religião e revolução dentro de um projeto que não se limita a fronteiras nacionais, afinal, além do fato de Glauber ter ampliado seu raio de ação ao trabalhar em filmes fora do país, ele atuou em outras frentes, como em congressos e outros eventos internacionais, os quais deram origem a muitos artigos publicados no exterior⁶².

A continuidade do trabalho do diretor – que apesar de modificações em algumas de suas perspectivas persistiu do começo ao fim com determinadas atitudes como a negação das normas

⁵⁹ Há obras da primeira fase do Cinema Novo que buscaram inspiração em diferentes artes, como a literatura ou o teatro, mas de maneira geral as películas deste período parecem refletir principalmente a tendência da “Câmera Caneta”, que era expressa por produções cinematográficas como *Nouvelle Vague* francesa, o Neorealismo italiano e o cinema de Orson Wells nos Estados Unidos. No Brasil, aquilo que os franceses chamavam de *caméra-stylo* se transfigurou na expressão “câmera na mão”, o que quer dizer que os cineastas brasileiros estiveram de olho em um projeto que consistia na primazia do individual sobre o coletivo, mas o transformaram em uma tática que visava a imposição de um coletivo específico sobre os interesses que pairavam sobre o cinema brasileiro como um todo. Sobre o tema da política dos autores, Cf. TRUFFAUT, François. **Le plaisir des yeux: écrits sur le cinéma**. Paris: Cahiers du cinéma, 2000.

⁶⁰ Conforme Robert Stam, na França essa tendência autoral se estabeleceu muito em relação direta com a necessidade do cinema de se justificar enquanto arte frente as principais críticas que adviriam do campo literário, que menosprezava o cinema como “meio visual”. Em um movimento tático, o Cinema Novo iria buscar inspiração na política dos autores, afinal de contas elas estava presente naquele momento não apenas nos filmes, mas também nas revistas, nos cineclubes e nos festivais de cinema. Todavia essa política precisaria ainda passar por adaptações para um contexto como o brasileiro, este, como já havia sido evidenciado por intelectuais como Nelson Pereira Santos, Alex Viany e Paulo Emílio Salles Gomes, marcado muito mais pelo subdesenvolvimento. O país não havia tido a sua revolução industrial, portanto, a tarefa do cinema de autor, antes de tudo, seria a de impedir que uma indústria se estabelecesse com bases sólidas. Esta seria a base do novo paradigma do cinema proposto pelo Cinema Novo: a primazia do autor sobre a indústria. STAM, Robert. **Introdução a teoria do cinema**. Campinas: Papirus, 2006, p. 106.

⁶¹ ROCHA, Glauber. Un cinéaste tricontinental. *Cahiers du Cinéma*, v. 195, p. 39-48, 204-213, 1967. Além desse texto, no mesmo ano o filme *Terra em Transe*, com a sua alegoria do golpe, também expressava este desejo de não se restringir às fronteiras nacionais, pois o filme se refere a golpes de maneira mais geral, e não apenas ao caso brasileiro.

⁶² A tese de Cardoso, além de pôr em xeque as leituras desabonadoras do percurso internacional de Glauber, demonstra que em grande parte a conciliação entre religião e política é uma constante ao longo da obra do diretor e não se resumia a mero utilitarismo daquilo que alguns autores denominam de “cultura popular”. Cf. CARDOSO, 2007, *Op. Cit.*

convencionais e a conciliação da aparente contradição entre religiosidade e revolução – permite que hoje olhemos para o seu trabalho observando um todo coerente. Só que na época de *Barravento* não era assim, afinal de contas Glauber ainda era um estreante e não se sabia ao certo o que seria de sua futura carreira como cineasta. Àquela altura sua experiência com filmagens consistia em dois curtas-metragens, *O pátio*, uma experiência estética mais ligada ao formalismo, e *Cruz na Praça*, filme que o próprio Glauber interditou para o seu público. Isto levou muitos a questionarem a legitimidade de Glauber para falar de uma religião como o candomblé,⁶³ perspectiva reforçada por certas mensagens do filme, como o seu letreiro inicial que desfere palavras acerca da religião como uma forma de alienação. Hoje fica claro que essa crítica à alienação é parte constitutiva de um universo diegético e tem como motivo a ideia de que a própria religiosidade pode se constituir como um elemento saudável para a revolta e a resistência popular, exatamente como ocorreu em muitos momentos da história – caso de Canudos e do Contestado. Ademais, em relação à legitimidade vale lembrar que Glauber pode ser referido como um cineasta afro-brasileiro⁶⁴.

Existiram certas tribulações durante a filmagem, tais como a troca súbita de parte da equipe – incluindo o próprio diretor –, e o filme talvez não tivesse sido lançado sem a intervenção do experiente Nelson Pereira dos Santos, que atuou na edição do filme. Todas estas ocorrências têm sido levadas em conta pelos pesquisadores, como é o caso daqueles que falam de um outro *Barravento*: um outro filme que seria mais próximo daquele que havia sido imaginado por Luís Paulino.⁶⁵ Para alguns autores este outro diretor teria maior legitimidade do que Glauber, tendo em vista fatores como a sua maior intimidade com o candomblé.⁶⁶ Como lembrou José Gatti, Paulino havia se tornado filho de santo, e como tal recebeu a bênção de um babalorixá,⁶⁷ o que permitiu que ele adentrasse um templo para realizar as filmagens que

⁶³ Qual a legitimidade do cinema de Glauber ao tratar destes temas e trazer ao primeiro plano imagens e sons da cultura afro-brasileira, tendo em vista que o seu diretor não era exatamente um membro do movimento negro? Este questionamento tem muito a ver com o contexto em que esta tese foi composta, a segunda década do século XXI, na qual o problema da representatividade, levantada de forma seminal por Spivaka, passou a ser uma questão relevante. Cf. SPIVAK, Gayatri Chaktavorty. **Pode o subalterno falar?** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

⁶⁴ Cf. SOUZA, Victor Martins de. Glauber Rocha, um cineasta afro-brasileiro. In: _____. **A poética e a política no cinema de Glauber Rocha e Sembene Ousmane**. São Paulo, 2012.

⁶⁵ Cf. NUNES, Raquel Pereira Alberto. **Barravento(s): uma análise comparativa de roteiros**. Dissertação (Mestrado em História). Rio de Janeiro: PUC-Rio, 2011.

⁶⁶ É o caso do artista plástico Renato Silveira, que nos anos 1990 compreende o *Barravento* de Glauber como resultante de toda uma perspectiva crítica à “alienação das massas”, e como algo que coaduna com a “impermeabilidade” do diretor em relação à “cultura negra”. Cf. SILVEIRA, Renato. O jovem Glauber e a ira do orixá. **REVISTA USP**, São Paulo, n.39, p. 88-115, setembro/novembro 1998.

⁶⁷ No candomblé, Babalorixá – ou Ialorixá, no caso de ser uma mulher – é o termo usado para referir-se ao líder espiritual que comanda e administra as atividades do terreiro. Por intermédio de seu guia espiritual ele comanda os feitiços, cuida da “casa” e dos filhos de santo.

originaram as cenas que mostram os ritos e a liturgia dos Orixás ao longo do filme.⁶⁸ No entanto, ao final mesmo Gatti reconhece a pertinência da religiosidade, pois ela é, de fato, um elemento constitutivo do seu discurso.

O trabalho de Ismail Xavier, assim, ainda se impõe como uma das mais importantes referências na leitura de *Barravento*. Este autor demonstrou que era preciso contornar um problema imposto por grande parte da literatura sobre o tema da “cultura popular”, a qual costumava classificar a leitura histórica de *Barravento* como adepta do estratagema “nacional-popular” – tema de que tratamos ainda na introdução.

Segundo Glauber, a cultura do oprimido e seus mitos são a fonte da energia que o leva à ação: papel histórico dos povos subjugados se cumpre em conformidade com a tradição, não como negação dela. A questão maior, portanto, não é a superação do mito, mas a sua reinterpretação, pela comunidade, em termos dos projetos de liberação.⁶⁹

Como demonstra este Xavier, em *Barravento* fica claro um “desejo de história”, visto que há nele um notável esforço em sintetizá-la, o que acontece a partir de uma “conciliação dialética entre religião popular e prática revolucionária, “entre ‘mito’ e ‘história’”.⁷⁰ Indispensável, a referência a este autor nos leva diretamente ao encontro de problemáticas que são mais íntimas à ciência da história, onde o campo das relações entre história e cinema vem se debruçando sobre as afinidades e distanciamentos entre as narrativas textuais dos historiadores e as narrativas audiovisuais dos cineastas. Por esse motivo, a análise que se segue tem o seu enfoque no discurso do filme, principalmente a partir da análise de sua narrativa, procurando entendê-la e demonstrar que ela se constitui como uma narrativa análoga à narrativa dos historiadores e, como tal, detém uma perspectiva histórica em específico.

1.2 *ORUN E ÀIYÊ*, DOIS MUNDOS, DUAS HISTÓRIAS INTERDEPENDENTES

De uma certa perspectiva, poderíamos afirmar que a estrutura narrativa de *Barravento* é linear e não recorre a elementos mais sofisticados, como o uso do *flashback* – recurso que se

⁶⁸ GATTI, José. *Barravento: a estreia de Glauber*. Florianópolis: Editora UFSC, 1987.

⁶⁹ XAVIER, Ismail. Glauber Rocha: o desejo da história. In: _____. *O cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001, p. 128-129.

⁷⁰ *Ibidem*.

tornou caro ao cinema moderno desde a intervenção de Orson Wells –, ou da “subjetiva indireta livre” –que Glauber viria a utilizar apenas em 1967 em *Terra em Transe*. Em *Barravento*, portanto, os eventos parecem ocorrer de forma sucessiva, e os fatos seguem uma ordem bastante regular. Esta leitura pode ser reforçada pela sinopse da obra, tal como ela se encontra hoje disponível na cinemateca de São Paulo:

Numa aldeia de pescadores de xaréu, cujos antepassados vieram da África como escravos, permanecem antigos cultos místicos ligados ao candomblé. A chegada de Firmino, antigo morador que se mudou para Salvador fugindo da pobreza, altera o panorama pacato do local, polarizando tensões. Firmino tem uma atração por Cota, mas não consegue esquecer Naína que, por sua vez, gosta de Aruã. Firmino encomenda um despacho contra Aruã, que não é atingido, ao contrário da aldeia que vê a rede arrebitada, impedindo o trabalho da pesca. Firmino incita os pescadores à revolta contra o dono da rede, chegando a destruí-la. Policiais chegam à aldeia para controlar o equipamento. Na sua luta contra a exploração, Firmino se indis põe contra o Mestre, intermediário dos pescadores e do dono da rede. Um pescador convence Aruã de pescar sem a rede, já que a sua castidade o faria um protegido de Iemanjá. Os pescadores são bem sucedidos na empreitada, destacando-se a liderança de Aruã. Naína revela para uma preta velha o seu amor impossível por Aruã. Diante da sua derrota contra o misticismo, Firmino convence Cota a tirar a virgindade de Aruã, quebrando assim o encantamento religioso de que ele estaria investido por Iemanjá. Aruã sucumbe à tentação. Uma tempestade anuncia o "barravento", o momento de violência. Os pescadores saem para o mar, com a morte de dois deles, Vicente e Chico. Firmino denuncia a perda de castidade de Aruã. O Mestre o renega. Os mortos são velados, e Naína aceita fazer o santo, para que possa se casar com Aruã. Ele promete casamento, mas antes decide partir para a cidade de forma a trabalhar e conseguir dinheiro para a compra de uma rede nova. No mesmo lugar em que Firmino chegou à aldeia, Aruã parte em direção à cidade.⁷¹

Assim sendo, podemos notar uma linha temporal que se divide em três etapas bem delimitadas, que corresponderiam a um começo, meio e fim. Na primeira delas, vemos o retorno de Firmino ao seu local de origem, a aldeia de pescadores, e enquanto assistimos aos seus reencontros com os antigos amigos, os personagens e o espaço nos são apresentados. A situação inicial é, portanto, a vida em comunidade na aldeia de pescadores chamada Buraquinho, onde as pessoas vivem por meio do seu trabalho, socializam e praticam sua religiosidade. Já em um segundo momento inicia-se um conflito, pelo confronto entre Firmino e o outro protagonista, Aruã. Este fato envolve justamente a crítica de Firmino em relação à crença que a comunidade nutria em relação a Aruã, já que os pescadores acreditavam que este deveria manter sua virgindade para que Iemanjá ficasse satisfeita, e assim continuasse protegendo a comunidade. O filme acaba com a derrocada desse misticismo, pois Cota, convencida por Firmino, seduz Aruã e retira-lhe a virgindade e a proteção da Orixá Iemanjá:

⁷¹ CINEMATECA brasileira. Base de dados (online): filmografia. **Barravento**. São Paulo, n/p, n/d.

Tabela 1: Primeira história no filme *Barravento* (1962)

- 1º - Começo: chegada de Firmino;
- 2º - Meio: desentendimentos entre Firmino e Aruã.
- 3º - Fim: derrocada do misticismo, após Aruã se entregar sexualmente a Cota.

O que se pode perceber logo de saída é que se destaca o papel de Firmino para o desenvolvimento da trama. Interpretado por Antônio Pitanga, o personagem chamou atenção na época do lançamento da obra, quando a crítica chegou a associar suas gesticulações com aquelas que caracterizaram os personagens de Toshiro Mifune, ator que já havia se consagrado em papéis do já renomado diretor Akira Kurosawa, como Tajômaru, do filme *Rashômon* (1950) e Kikuchiyo, de *Os Sete Samurais* (*Shichinin no Samurai*, 1954).⁷² Essa crítica nos ajuda a ter uma noção da importância do personagem para o desenvolvimento da história. Mesmo Ismail Xavier procurou enfatizar a centralidade de Firmino, ao referir-se a ele como o “elemento motor” da história, o que justifica o vermos em primeiro plano:

(...) A passagem de Firmino por Buraquinho constitui o núcleo da estória; é seu principal elemento motor. Em termos de religião, Firmino é um autêntico Exu. Desde o primeiro momento em que reencontra sua aldeia natal até seu desaparecimento de cena, ele tem seu comportamento marcado pela constante militância. Ao seu estilo, agita sempre, tece suas tramas e faz seus discursos a qualquer hora, como se tivesse uma missão a cumprir sem descanso e não pudesse incluir nada mais em sua relação com os pescadores.⁷³

Pela sua força na narrativa e seu jeito característico de se portar, Firmino é mais do que uma alusão ao arquétipo de Exu, porque ele mesmo é essa força divina, que ao longo do filme usou de diversas artimanhas para fazer acontecer o que planejava. Assim, como diz José Renato Noronha, “tudo sugere a metáfora e não há como não dizer: Firmino é um barravento. No acontecer abrupto e no dissolver. É presença convulsa e, de repente, não é nada.”⁷⁴ Assim, a identificação entre Firmino e Elegbá seria o que diferenciaria esta obra do restante da filmografia de Glauber:

O filme *Barravento* deve, então, ser compreendido como um produto em conflito de uma outra natureza, e que, impuro, carrega em si contradições com a própria política

⁷² Cf. VIANY, Alex. **O processo do Cinema Novo**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999, p. 47.

⁷³ XAVIER, Ismail. **Barravento: Glauber Rocha, 1962, alienação versus identidade**. In: XAVIER, 2007. *Op. Cit.*

⁷⁴ NORONHA, Jose Renato. **Entre o templo e a encruzilhada: Barravento-Exu-Firmino-Glauber Rocha**. Dissertação (Mestrado em Educação). Campinas: Unicamp, 2002, p. 10.

que tenta estabelecer. Por isso se torna um objeto interessante que não possui o valor de uma moral instituída, purificada e divinizada e, sim, contaminado por todo um conjunto de elementos e signos que se montam na tela e que revelam a natureza mestiça e intermediária deste Exu, que briga com a própria forma.⁷⁵

Mais do que a identificação entre Glauber, Firmino e o Orixá Bará – tema este suscitado pelo grupo Dziga Vertov com o filme *Vento do Leste* (*Le Vent D'est*, 1970) –⁷⁶, interessa-nos o fato de que fica estabelecida a presença de Exú Elegbá. Desde o início do filme, que trata da entrada de Firmino de uma maneira bem característica, ele é uma força determinante. A seguir apresentamos alguns dos planos que compõe o início de *Barravento*. Nesta montagem inicial, estas imagens vão se alternando ao lado de outras imagens, em uma “montagem paralela”. Ou seja, em uma montagem em que imagens com diferentes informações são postas em sequência, de maneira a sugerir que estas ações, que apenas parecem ocorrer de forma independente, na verdade estão correlacionadas.⁷⁷

De outra parte, essa operação tem o seu apoio nas músicas e nas canções, que são múltiplas e se alternam com aquilo que as imagens mostram, enriquecendo o valor de cada um dos planos de uma maneira específica. Essa parte da montagem caracteriza aquilo que Michel Chion chama de “valor acrescentado”, valor este que decorre do sincronismo entre imagem e som, o que “(...) permite estabelecer uma relação imediata e necessária entre qualquer coisa que se vê e qualquer coisa que se ouve”.⁷⁸ Vejamos, então, estas quatro figuras.

⁷⁵ *Ibidem*, p. 10.

⁷⁶ Nos referimos a participação de Glauber no filme *Vento do Leste*, onde ele aparece em um plano conjunto de cerca de dois minutos (00:57:33-00:59:26). No filme, ele aparece após a pergunta sugestiva “Onde você está?”. Após este questionamento, ele aparece no canto direito da tela, em posição em cruz no centro de uma encruzilhada. Ele estava lá antes da câmera focar nele entoando dois dos versos que compõem uma canção de Cetano Veloso e Gilberto Gil que fez sucesso no Brasil na voz de Gal Costa: “É preciso estar atento e forte/Não temos tempo de temer a morte”. Cf. **VENTO do Leste**. Direção: Grupo Dziga Vertov (Jean-Pierre Gorin; Jean-Luc Godard; Gérard Martin). França: Dziga Vertov, 1970. Longa-metragem. 95 min.

⁷⁷ O conceito de “montagem paralela” se encaixa neste caso porque as imagens não têm entre si uma relação de simultaneidade, o que ocorre, como afirmou Marie-Thérèse Journot, porque trata-se de uma montagem que parece trazer mais claramente um discurso do que exatamente uma narração naturalista: Trata-se, assim, de uma linguagem que “(...) é discursiva, e não narrativa, utilizada para fins retóricos e de simbolização, para criar efeitos de comparação ou de contraste”. JOURNOT, Marie-Thérèse. **Vocabulário de Cinema**. Lisboa: Edições 70, 2005.

⁷⁸ CHION, 2011, *Op. Cit.*, p. 12.

Figura 3: Imagens referentes aos planos do Ogã e dos Pescadores na praia, *Barravento* (1962)



Fonte: BARRAVENTO, 1962, *Op. Cit.*

Figura 4: Sequência da chegada de Elegbá em Buraquinho, cidade fictícia de *Barravento*



Fonte: *Ibidem.*

A primeira imagem (a primeira à esquerda) é a de um Ogã.⁷⁹ No filme ela compõe um dos três planos de uma cena que está inserida entre o letreiro e os créditos iniciais – os outros dois planos são o céu e o mar: vemos primeiro o céu, em seguida o mar, e só então o homem e sua música litúrgica. Trata-se de uma inserção muito rápida, que tem apenas poucos segundos, mas sua referência é importante ainda assim. Ela não apenas é a primeira imagem de uma pessoa neste filme, mas contém muitas informações condensadas. Por hora cabe ressaltar que é uma imagem que se destaca, principalmente por ela assegurar a presença de um músico e de sua

⁷⁹ No candomblé e religiões afins, Ogã é o título e cargo atribuído àqueles capazes de auxiliar na proteção de uma casa de culto, ou aos que prestaram serviços relevantes à comunidade religiosa. Para realizar a atividade de percussão é preciso tornar-se um Ogã.

música, o que demonstra que não precisamos focar apenas no letreiro inicial, afinal estamos tratando de um conjunto de imagens que são vistas muitas vezes como cenas que antecedem a própria narrativa do filme, e que servem, em primeiro lugar, para contextualizar o espectador junto ao universo religioso do candomblé da Bahia. Nosso argumento é que elas compõem um conjunto de três sequências que se integram a narrativa. Elas são como uma primeira parte daquilo que poderíamos chamar de prólogo e se organizam da seguinte maneira:

Tabela 2: Primeira parte do prólogo de *Barravento*.

- | |
|---|
| <ol style="list-style-type: none"> 1. Um letreiro inicial, que em sua função se distingue por dialogar com o espaço diegético do filme; 2. Uma cena inaugural, que relaciona o céu, o mar e o homem; 3. Os créditos iniciais, que trazem as informações sobre a produção do filme. |
|---|

Esta primeira parte do prólogo contém as informações que se pretendem que sejam assimiladas: os temas da religiosidade e da política, a musicalidade como parte constituinte de uma *mise-en-scène* afro-brasileira, e a relação entre o céu, o mar e o homem – uma referência aos Orixás, em especial a Iemanjá, afinal de contas já ouvimos o seu *xirê* ser entoado neste momento inicial.

A segunda e terceira imagens, por sua vez, tratam de dois planos gerais, os quais correspondem ao que seria a segunda parte do prólogo, que é composta por um total de três planos. A segunda imagem foi extraída de um plano que vemos logo após os créditos iniciais. Com ele, ouvimos a seguinte cantoria: “Peneirador, peneirador, peneirador, ô gavião. Peneirador, peneirador, peneirador, ô gavião Peneirador, peneirador, peneirador, ô gavião. Ô Zé Paulino tá formando uma ideia. Ô gavião. Ô casa nova por cima de casa veia. Ô gavião”⁸⁰. Nesta cena vemos imagens e ouvimos essa canção de forma correlata, de uma maneira que sabemos que se trata de uma letra que é entoada por pescadores. Trata-se de uma música cujo ritmo, conforme lembrou Humberto Alves Silva Jr., assemelha-se à “dança dos pescadores” dos filmes de Alexandre Robatto: *Entre o Mar e o Tendam* (1953) e *Xaréu* (1954).⁸¹ Assim, podemos dizer que esta cena inicial expressa uma situação marcada pelo cotidiano do mundo do trabalho de homens que vivem na praia. Situação que é exposta em dois planos gerais, os quais são ricos

⁸⁰ BARRAVENTO, 1962, *Op. Cit.*

⁸¹ SILVA JUNIOR, Humberto Alves. **A estética Sociológica de Glauber Rocha**. Tese (Doutorado em Sociologia) – Universidade Federal da Bahia, Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais, 2015, p. 177.

em informação, apesar do fato de que sua projeção tem uma duração muito breve. Além da música e do seu diálogo com os corpos em cena, há outras informações importantes, tais como a própria composição da fotografia, onde se destaca a posição dos homens em relação ao céu, ao mar e a areia. Esses detalhes podem ser observados na terceira imagem, que foi retirada de um destes planos, onde se pode notar um enquadramento em que os homens puxando a rede parecem pequenos diante do céu, da terra e do mar, que ocupam respectivamente todo o espaço de cima, de baixo e do meio.

Após este plano inaugural, surge então um novo plano no qual se pode ver um homem caminhando pela areia da praia ao entardecer (terceira figura). Ele surge do lado esquerdo do quadro e vai em direção ao lado direito. Noronha defende que muito embora se possa dizer que talvez ele seja o mestre, aquele que comanda a puxada de rede, a imagem que o mostra como um contraponto da encruzilhada pode sugerir que ele seja uma figura sobrenatural⁸². Da mesma forma, o que afirmamos neste trabalho é que a imagem se refere à ligação de dois planos: o plano material e o plano sobrenatural, pois durante a cena também ouve-se uma nova canção, cuja letra é composta dos seguintes versos: “Quando eu vim de Aruanda, eu vim só, deixei lá pai, deixei lá vó, só, só, eu venho só”⁸³. Trata-se de uma letra bastante sugestiva, na medida em que ela se refere a Aruanda, ou seja, o local onde morariam os espíritos e as entidades superiores, os Orixás. Se não é possível determinar pela imagem quem é aquele sujeito, nota-se que a canção tem a função de deixar bem claro que se trata de alguém que vem de lá, de *Aruanda*. Este plano encerra a segunda parte do prólogo, com um corte direto.

A quarta imagem que reproduzimos refere-se a outro importante momento da narrativa: a chegada do protagonista Firmino na praia de Buraquinho. Até aqui a fotografia e o sincronismo entre cada imagem e o seu som correspondente pareciam compor um discurso que se constitui como uma prévia da intervenção de Elegbá na vida dos homens. Mas agora, com Firmino, a entidade chega no mundo dos homens – do *Orun* em direção ao *Àiyê*. Os detalhes da imagem e das canções determinam essa interconexão entre os mundos, e o plano que se segue ao daquele homem que caminha solitário na areia apresenta uma nova trilha, dessa vez com o ritmo característico utilizado na Capoeira de Angola, conhecido como toque de angola – um ritmo binário simples que é executado com um berimbau, *paó*⁸⁴ e voz. Assim, ao ritmo da Capoeira de Angola executado pelo timbre característico de berimbau, surge a imagem de Firmino. Ele salta, saindo de trás de um farol para no meio das pedras à beira-mar, e esta

⁸² NORONHA, 2002, *Op. Cit.*, p. 95-96.

⁸³ BARRAVENTO, 1962, *Op. Cit.*

⁸⁴ "Bater palmas" em Yorubá. Nos ritos do Candomblé o *paó* é indispensável no início e término de cada reunião.

aparição – precedida como vimos pela canção sobre o *plano dos espíritos* – tem algo de espetacular e místico. Ouve-se apenas o berimbau e a cada passo seu há um gesto marcante. A sua roupa chama atenção: terno, chapéu e sapato, de cor branca, elementos que o aproximam de algumas das representações que dispomos de Elegbá, como é o caso da figura de “Zé Pelintra”, entidade ligada a Elegbá e que é cultuada em diversas vertentes de religiões afro-brasileiras, especialmente entre os umbandistas – e que é costumeiramente representada com vestes iguais às de Firmino, como é o caso do chapéu panamá e do terno branco.⁸⁵

A identificação entre Firmino e Exú se dá, assim, desde o início do filme de uma forma muito clara. Vejamos a seguir, para efeito de comparação, mais algumas imagens referentes aos planos que narram a chegada de Firmino em Buraquinho:

Figura 5: Chegada de Firmino ao vilarejo de Buraquinho por trás do farol, *Barravento* (1962)



Fonte: BARRAVENTO, 1962, *Op. Cit.*

Essas imagens se somam a toda musicalidade, de forma a criar o clima necessário para apresentar Firmino, o herói da trama que se apresenta logo de saída como um sujeito com vários traços de um autêntico Elegbá. Este momento é muito importante porque ele é como uma chave para a compreensão do filme como um todo, por isso se deve atentar a esta sequência de imagens que mostram como a movimentação do protagonista dentro do quadro é sugestiva. Firmino surge por detrás do farol e em seguida fica de costas, mas em um novo movimento ele gira em 180 graus, ficando de frente, para só então começar a descer as pedras em direção à areia da praia. Neste momento uma letra é entoada junto ao berimbau: “Oia tu

⁸⁵ Estas características referem-se ao imaginário sobre a figura de Zé Pelintra como o arquétipo do Malandro. Conforme Juliano N. de Almeida, trata-se de um personagem construído “pela ‘memória coletiva’ e pelas experiências pessoais” de alguns grupos ligados à Umbanda, ao Candomblé e ao Catimbó, e que “ganha contornos comuns tanto na imagística das estatuetas e pinturas como em canções”. ALMEIDA, Juliano Nogueira de. “Zé Pelintra desceu”: exclusão, subversão e trânsito cultural. **RE-UNIR**, v. 5, nº 1, p. 137-156, 2018.

que é moleque. Moleque é tu. Cala boca moleque. Moleque é tu. Te assunta moleque. Moleque é tu. Te arrebento moleque. Moleque é tu”⁸⁶. Este plano encerra esta etapa que chamamos de prólogo.

A partir dessa explanação que as imagens reproduzidas nos permitiram elaborar, lançamos luz a elementos que nos fazem compreender a estrutura narrativa de *Barravento* de uma forma diferente daquela que exprimimos no início. Aquela linha do tempo com três etapas bem delimitadas, que corresponde a um começo, meio e fim – em consonância com a leitura de Aristóteles da tragédia na Grécia antiga⁸⁷ –, na verdade se refere apenas a uma parte de um todo. Isso porque ela considera apenas aquele momento em que Elegbá já se faz presente, atuando na vida dos homens através de Firmino, mas desconsidera uma parte importante do filme: a presença da mitologia iorubá em sua narrativa. Esta não parece ser uma situação que conseguiríamos resolver caso recorrêssemos a uma estrutura mais estendida, como seria uma de cinco atos conforme o esquema quinário proposto pelo teórico alemão Gustav Freytag (1816-1895).⁸⁸ Quer dizer, a estrutura narrativa de *Barravento* não é exatamente uma estrutura convencional, pois não recorre às divisões mais tradicionais dos melodramas clássicos.

Barravento, portanto, não se trata meramente da história de Firmino, aquele que retorna de uma cidade grande para Buraquinho e começa a combater o misticismo para poder ajudar com a modernização desta pequena cidade. Afinal a narrativa se trata de uma crítica que é feita a partir dos valores da religiosidade afro-brasileira, de uma história sobre os Orixás, onde Firmino se constitui como uma ferramenta de que Elegbá faz uso para influenciar Iemanjá. Nesse sentido a história do filme não é mesmo linear, ao menos não nos moldes mais tradicionais, pois ela diz respeito a dois universos ao mesmo tempo. Seria este filme o outro *Barravento* de que falam alguns estudiosos desta obra? Aquele que narra a história mítica de Iemanjá e de Exu? Tendo em vista estas novas informações, precisamos reelaborar a linha do tempo do filme. Uma estrutura em três atos, agora, poderia ser vista da seguinte maneira:

⁸⁶ BARRAVENTO, 1962, *Op. Cit.*

⁸⁷ A alusão à *Poética* de Aristóteles aqui é indispensável, visto que ela tem sido tomada como referência para a análise deste novo modelo moderno de representação: o drama trágico. Por outro lado, ela também é referência para produtores culturais ao longo dos séculos em que este modelo se desenvolveu e é referência inclusive na sua passagem da literatura ao cinema. Sobre a divisão narrativa em Aristóteles, Cf.: BRAGA, Claudia M. *Melodrama: As Estratégias Trágicas da Emoção na Modernidade. Cinema e Filosofia*. Compêndio, Lisboa, Colibri, 2013, pp. 117-140; ARISTÓTELES. *Poética*. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 2008. Sobre o tema do drama trágico e sobre a sua relação com o cinema, Cf. XAVIER, Ismail. **O olhar e a cena: Melodrama, Hollywood, Cinema Novo e Nelson Rodrigues**. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

⁸⁸ FREYTAG, Gustav; MACEWAN, Elias J. **Freytag's Technique of the Drama: an exposition of dramatic composition and art**. Chicago: Scott, Foresman/Kindle edition, 2014.

Tabela 3: Segunda história no filme *Barravento* (1962)

1. A situação inicial diz respeito a convivência pacífica entre Iemanjá e os pescadores, os quais vivem sob sua tutela.
2. Elegbá Exu procura desestruturar essa relação, ou ao menos transformá-la.
3. Após realizar o seu intento, ele se retira, esperando que a consciência dos homens agora tenha sido transformada.

Essa história, porém, não anula a outra história, pois elas duas estão interligadas e são interdependentes. Cabe aqui, então, tecer um paralelo com aquilo que as teorias sobre as narrativas do cinema têm a nos dizer acerca desse tipo de estratégia. Vale notar que não estamos nos referindo àquele recurso que se pode denominar de *plot twist*, que se caracterizaria por uma reviravolta no enredo – recurso este oriundo da literatura, mas que se tornou mais comum no cinema a partir da década de 1990, quando surgiram filmes que obtiveram êxito em utilizá-lo no intuito de contornar o desgaste provocado pelo modelo industrial. A presença dos Orixás já é observável desde o início da trama. A identificação entre Firmino e Exú não é revelada apenas durante a parte final do filme, então não há *plot twist*⁸⁹. Aqui trata-se de algo diferente, de tal forma que a referência a uma fórmula ou a um modelo nunca venha a ser o suficiente para a sua melhor compreensão e, igualmente, este esforço pode ser visto como vão, pois pode tratar-se de dar legibilidade a uma narrativa que não se propôs efetivamente a ter legibilidade.⁹⁰ Neste sentido, tomemos a análise de Ismail Xavier, que parece sugerir que *Barravento* aderiu a uma “estrutura narrativa circular”, ou seja, àquele tipo de narrativa que termina no ponto de início, formando um círculo onde a conclusão reencontra o começo. Essa circularidade se verificaria nas repetições indefinidas “(...) expressas nas reproduções das lendas, na regularidade dos rituais e no próprio jogo de compensações”⁹¹. Mas é durante o desfecho, onde vemos Aruã sair da aldeia em direção ao farol – ou seja, pelo mesmo lugar por onde Firmino chegou no início do filme –, onde ela se dá de maneira mais bem definida:

⁸⁹ Elemento que na verdade foi levado ao cinema principalmente a partir de *O Sexto Sentido* (Shyamalan, 1999). Cf. FERNANDES, Andreza Lisboa da Silva; LISBOA, Aline. Plot-Twist como Recurso Estilístico nos Filmes de M. Night Shyamalan. **Intercom** – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação 40º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. Curitiba, 04 a 09 de setembro de 2017.

⁹⁰ Ao menos desde *Um cão andaluz* (*Un Chien Andaluz*, Luis Buñuel, 1929), é um consenso que não há obrigatoriedade de que um filme se estruture de uma maneira legível, e os elementos que o constituem – como texto, imagem e som – não precisam necessariamente seguir necessariamente uma linearidade.

⁹¹ XAVIER, 2007, *Op. Cit.*, p. 79.

Esta presença da circularidade manifesta-se, inclusive, no desligamento de Aruã ao final, sugerida na imagem do farol que dera origem à figura de Firmino. Se numa direção de leitura o farol é luz e conota desalienação e promessa de liberdade, noutra ele é instância de repetição e se insere nesta rede de elementos que sugere a circularidade de tudo. Se Aruã repete Firmino, talvez refaça o percurso de volta, cidade-aldeia, para agir como ele, que assume o discurso da política e da consciência transformadora enquanto tece uma prática que o envolve no sagrado.⁹²

O que Ismail Xavier identifica em sua leitura é que há uma mistura de duas estruturas: uma primeira mais próxima da linearidade, pois se caracteriza pela “promessa de redenção”, e outra circular, que tem na presença do farol o seu elemento mais simbólico. Esse esclarecimento explicita a complexidade da estrutura deste filme, e isto nos distancia ainda mais daquela perspectiva lato, que entende que estamos tratando de uma narrativa linear que não recorre a elementos mais sofisticados. Ao contrário, o que se vê de fato é uma narrativa que combina diferentes estruturas, que trabalha com diferentes concepções de tempo, de tal forma que se pode afirmar sem exageros que ela antecipa aquilo que Allan Cameron denominou de “narrativas modulares” (*modular narratives*) – aquelas obras que passaram a transcender os limites do *flashback* ao “oferecer uma série de narrativas desarticuladas, muitas vezes dispostas de maneira radicalmente anacronológica via *flashforwards*, ou seja, por meio da repetição aberta ou da desestabilização da relação entre presente, passado e futuro”⁹³.

A duplicidade da narrativa de *Barravento* – que fala ao mesmo tempo da ação dos Orixás e da ação dos homens – como elemento da estrutura narrativa e não como um reflexo das diferenças ideológica de seus dois diretores, contudo, tem sido um elemento pouco explorado, o que é um dado negativo, visto que é justamente este o elemento que melhor explica a perspectiva historiográfica que o caracteriza: uma perspectiva “teleológica da história”.⁹⁴

Sabemos que a teleologia é de fato um elemento caro à filmografia do diretor, de tal forma que foi inclusive um dos temas que mais chamou a atenção de diversos autores, como é o caso de Randall Johnson, que viu justamente na formação religiosa deste diretor o motivo

⁹² *Ibidem*, p. 40.

⁹³ Tradução nossa. No original: “In its cinematic form, database or modular narrative goes beyond the classical deployment of flashback, offering a series of disarticulated narrative pieces, often arranged in radically achronological ways via flashforwards, overt repetition or a destabilization of the relationship between present and past”. CAMERON, Allan. *Narratives in Contemporary Cinema*. New York: Palgrave Macmillan, 2008, p. 01.

⁹⁴ Além dos estudos previamente citados, vale a referência a Ely Azeredo, que em sua análise divide didaticamente o filme em dois: *Barravento 1* e *Barravento 2*. Trata-se de uma estratégia que se pauta na ideologia dos seus diretores, sendo que o primeiro dos *Barraventos* seria o filme de Luís Paulino dos Santos, que alegadamente queria um filme que se distanciasse da pauta das esquerdas na época. Azeredo, como é muito comum, adere ao primeiro filme, projetando no segundo todos os defeitos da obra. Cf. AZEREDO, Eli. *Olhar Crítico: 50 anos de cinema brasileiro*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2009.

dessa relação de intimidade entre o misticismo e a alienação.⁹⁵ A intimidade de Glauber com a Bíblia – e em especial com o livro do Apocalipse – tem importante papel, pois ela se transfiguraria de várias formas em cada um de seus filmes. Essas referências ao fim da ordem vigente seriam uma resultante dessa relação de Glauber com o universo protestante. Seria por conta de sua religiosidade que seus filmes costumam falar sobre o fim dos tempos como pré-condição para que em seguida ocorra um renascimento de tudo, uma ressurreição. Para Johnson a negação do misticismo pela perspectiva da alienação presente em *Barravento* não ocorre por acaso, mas teria sim um motivo em específico, que seria o de exprimir a possibilidade de um renascimento ou de um surgimento de uma nova ordem.⁹⁶

É justamente por meio da atenção aos dois fios condutores que regem a ação que se pode identificar essa conciliação entre religião e utopia socialista de que trata este autor. *Barravento* de fato traz uma formulação que logra dar ênfase ao triunfo humano sobre o cenário alienador. No entanto, é notável que essa mudança advém prioritariamente da intervenção dos Orixás. A centralidade da religiosidade afro-brasileira é o que concede a esta obra o título de “inovadora”. Ela insere no campo do discurso valores e símbolos afro-brasileiros, comumente rejeitados em outros artefatos culturais. O filme não é notável apenas porque ele dá destaque a estes elementos periféricos, mas principalmente porque o faz a partir dos próprios códigos e símbolos dos sujeitos excluídos. A leitura destes elementos a partir da perspectiva cristã europeia não deixa de ser interessante, principalmente tendo em consideração o fato de que é justamente na Europa onde encontramos referências que aprofundam a conciliação destes temas aparentemente contraditórios – como Ernst Bloch, que poderia nos ajudar a compreender melhor os termos revolucionários-milenaristas deste cinema.⁹⁷ No entanto defendemos que não bastaria olharmos para este filme através de uma lente messiânica, nem realizar uma “tradução” da mitologia “nagô-yorubá” para a mitologia cristã.⁹⁸ Essa diferença entre religiões não deve

⁹⁵ JOHNSON, Randall. **Cinema Novo x 5: Masters of Contemporary Brazilian Film**. Austin: University of Texas Press, 1984.

⁹⁶ “The underlying religious form is often expressed in terms of revolutionary politics: a new political order arising from the destruction of the old or from the ruins of mysticism and archaic ideologies”. *Ibidem*.

⁹⁷ Em Ernest Bloch fica clara a complementaridade do materialismo histórico dialético em relação à teologia, especificamente àquela representada pelo messianismo judaico-cristão, de forma que ajuda a compreender que, ao contrário do que se costuma acreditar, o marxismo ou o pensamento socialista não precisa obrigatoriamente aderir ao ateísmo representado em Marx por meio de sua referência a Ludwig Feuerbach. Assim como ocorre em *Barravento*, em Bloch vemos a perspectiva de que a religião concede a tensão necessária ao homem para se projetar na transcendência. A religiosidade é, assim, aproveitável em termos revolucionários. Cf. BLOCH, Ernst. **O Princípio Esperança**. (3 vols.). Rio de Janeiro: Contraponto, 2005. Cf. também: MUNSTER, Arno. **Utopia, messianismo e apocalipse nas primeiras obras de Ernst Bloch**. São Paulo: Unesp, 1997.

⁹⁸ A análise de René Gardies parece querer resolver este dilema através da interpretação do sincretismo. Dando maior atenção aos elementos e valores regionais que eram a referência dos realizadores do filme na época de sua produção, ele compreende o elemento mítico presente no âmbito ficcional da narrativa fílmica como uma referência a essa realidade que a embasa, uma realidade onde a “(...) herança de crenças mágicas africanas,

ser o foco neste momento. O que faremos, então, antes mesmo de iniciar o próximo tópico deste capítulo, é retomar o desenvolvimento da trama, afinal é este o local mais indicado para procurar pistas sobre aquilo que o filme nos diz.

Anteriormente nos referimos aos primeiros quatro minutos de *Barravento*, os quais exercem a função de expor três dados que caracterizam o filme: os temas da religiosidade e da política, da musicalidade como parte constituinte de uma *mise-en-scène* afro-brasileira, e o da relação entre os orixás e os homens (entre o *Orun* e o *Aiyê*). Nos minutos que se seguem estes elementos que se caracterizam pela assimilação de códigos e símbolos afro-brasileiros irão se aprofundar ainda mais, com um repertório sonoro ainda mais amplo e com o texto dos diálogos entre Firmino e as pessoas que vivem em Buraquinho. O mundo dos Orixás (o *Orun*) não nos será acessível senão pela perspectiva dos homens e, principalmente, pela perspectiva de Firmino. Além disso, a música será um elemento que nos dará maiores pistas neste sentido, pois as canções compõem e ampliam o seu universo diegético: há o samba de roda, o ritmo da capoeira, o ritmo do barravento e dos *xirês*, canções que comumente são executados nos terreiros durante os ritos do *padê* ou ao longo das giras de santo. Entre as músicas de terreiro estão os *xirês* de Iemanjá, de Exu, de Oxalá, entre outras. Os universos diegéticos próprio das canções, assim, acabam dialogando com o próprio espaço diegético do filme, de maneira a expandi-lo.⁹⁹

As musicalidades provenientes propriamente do universo místico mostram que há uma centralidade de dois orixás em especial, Iemanjá, que protege a aldeia, e Exu, este muito mais ligado à presença de Firmino. Iremos nos ater a este assunto de forma mais detalhada logo mais adiante. Por hora, vamos nos ater ao desenvolvimento geral da trama. Em nossa análise entendemos que a narrativa pode ser dividida em cinco etapas bem definidas. Para encerrar essa primeira parte do capítulo, portanto, vamos observar a tabela a seguir. Ela contém as informações através das quais se pretende expor dados fundamentais para a compreensão dos

particularmente viva entre as populações negras da Bahia, penetrou no conjunto da mitologia afro-brasileira”. GARDIES, René. Glauber Rocha: política, mito e linguagem. In: GOMES, Paulo Emílio Salles *et al.* **Glauber Rocha**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991. Cf. também: BENISTE, José. **Òrun-Àyè. O Encontro de dois mundos: o sistema de relacionamento nagô-yorubá entre o céu e a terra**. Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil, 2004.

⁹⁹ Grosso modo, no contexto do cinema, “diegese” é o termo que se emprega para fazer referência ao conjunto de elementos que caracterizam e integram a narrativa fílmica, tais como o tempo, o espaço, os signos sonoros etc. Trata-se de um tema polêmico, cujo debate ainda está em andamento. Nos países na tradição anglófona, por exemplo, as leituras mobilizadas a partir das definições de Gérard Genette e de Étienne Souriau não chegaram a subsumir a primazia dada à distinção entre história (*story*) e intriga (*plot*). Nesse sentido, cabe referenciar o trabalho de Denise Moraes Cavalcante, que atualiza esse debate para a nossa época. Cf. MORAES CAVALCANTE, Denise. **Cinema de ficção contemporâneo e modos de habitar transitórios**. 2014. Tese (Doutorado em Comunicação). Brasília: UNB, 2014.

dois tópicos seguintes, além de permitir que consigamos ver de forma mais clara como cada uma das imagens que reproduzimos e analisamos se articulam com a história geral do filme:

Tabela 4: Desenvolvimento geral da narrativa de *Barravento* (1962) sem as “transições contextuais”.

I	00:00:00-00:04:11	Prólogo, Iemanjá e Elegbá: Filho mais novo de Iemanjá, Elegbá, que um dia conquistou o seu domínio sobre as encruzilhas – tornando-se assim o único intermediário entre os seres humanos e as divindades –, caminha pela areia, parecendo estar disposto a agir.
II	00:04:12-00:19:15	A chegada de Firmino: Firmino estabelece um primeiro contato com os moradores da aldeia. Ele discursa acerca do tema da exploração econômica, que em Buraquinho se traduz não apenas na luta de classes, mas também pelo racismo bem e pela condição de gênero. Os moradores da vila não aceitam as ideias de Firmino, e Aruã se apresenta como o maior empecilho a essas ideias, já que ele insiste em ver o seu autor como uma figura estrangeira, alheia aos interesses da comunidade. O conflito central da história será o embate entre os dois, o que na verdade é um embate entre duas visões de mundo.
III	00:19:23-00:42:30	Algumas condições perenes: A rivalidade entre Firmino e Aruã e o resultado da peleja pode reverberar sobre a vida de todas as pessoas de Buraquinho, tendo entretanto maiores desdobramentos para alguns indivíduos, como Nainá, que nutre a esperança de um relacionamento com Aruã, o qual, por sua vez, deve conservar sua virgindade para Iemanjá. O impasse maior, no entanto, é o do Mestre, pois ele se vê sob o peso da responsabilidade de falar aos patrões não apenas por si mesmo, mas em nome dos interesses de todos trabalhadores da aldeia. A proteção de Iemanjá sobre Aruã deverá ser posta à prova, pois com a sabotagem de Firmino os pescadores irão pescar sem rede, como era costume no passado. O discurso jacobino do protagonista, por sua vez, já começa a surtir efeito, mesmo antes desse teste.
IV	00:46:03-01:05:15	O Barravento é erigido na “ponta da faca”: O filme se encaminha para o seu fim. Nainá verá sua sorte mudar. O fato de os búzios haverem lhe dito previamente que ela seria filha de Iemanjá vinha servindo apenas para intensificar sua angústia, pois este era o mesmo orixá que a impedia de se relacionar com Aruã. No entanto, isso muda de significado, pois quando são realizados os preparativos para sua feitura de santo, Aruã encontra Cota na praia, a qual havia sido coagida por Firmino para que seduzisse aquele. Ao amanhecer, Aruã não é mais virgem, o que parece determinar a eclosão do Barravento. Firmino, disposto a ultrapassar quaisquer limites para realizar o seu intento, engana Vicente, o pai de Nainá, que na esperança de encontrar Iemanjá, desaparece no mar. A eclosão da tempestade causa a morte de aldeões, inclusive Cota. Com a calmaria, Firmino finalmente derrota o misticismo que se sobrepujava sobre Aruã, mostrando que este era apenas um homem.
V	01:07:48-01:17:14	Desfecho: Aruã agora é quem se coloca contra o Mestre, repetindo o gesto de Firmino contra o misticismo. Nainá, por sua vez, tem a cabeça raspada e ganha uma motivação nessa sua nova jornada. O final fica em aberto, com a saída de Aruã e a indicação de um novo retorno, quando trará consigo as ferramentas para lutar por uma melhor condição de trabalho.

1.3 A VISÃO DE UM NEGRO SOBRE O NEGRO NA DINÂMICA DA LUTA DE CLASSES

A tabela apresentada ao final do tópico anterior expõe organizadamente o desenvolvimento geral da narrativa de *Barravento*, e permite que não percamos de vista aquilo que o filme nos diz. Já a divisão em cinco blocos narrativos aí contida corresponde exatamente àquilo que obtivemos após a análise estrutural da obra. Se pode notar, caso observemos a transcrição da minutagem, que na passagem de cada bloco ao outro – com exceção da passagem do prólogo ao segundo bloco – há um pequeno lapso de tempo, o que ocorre porque existem cenas de transição que não tiveram suas minutagens consideradas na tabela com a divisão da narrativa de *Barravento*. Compostas de planos audiovisuais que antecipam aquilo que se sucede, são elas que orientaram essa divisão. Para todos os efeitos, denominaremos estas cenas de “transições contextuais”. Vejamos, então, como se dá cada uma destas passagens.

A primeira destas transições se dá entre o segundo bloco narrativo, que na tabela intitulamos de “A chegada de Firmino”, e o terceiro bloco, intitulado “Algumas condições perenes”. Ela não se dá a partir de planos feitos especificamente para esta função. Ao contrário, essa transição tem a especificidade de transcorrer essencialmente por meio do plano sonoro, o que permite que ela se estenda de uma cena a outra, passando por momentos em que o som da música se silencia brevemente para em seguida aumentar e permanecer em execução durante uma nova mudança de cena.¹⁰⁰ Este plano sonoro é composto de uma cantiga de *xirê* em específico, a qual dispõe do ritmo característico que nos terreiros de Candomblé são executados durante a parte do ritual dedicada à Exu Bará. Em um primeiro momento, ainda durante o diálogo entre Cota e Firmino, num anoitecer após uma tarde em que o protagonista havia sido confrontado por Aruã em diversas ocasiões, ouvimos ressoar o toque do aguidavi¹⁰¹ junto aos tambores. O toque é feito em referência a Elegbá e seu poder, o que ocorre de forma mais efetiva no filme pela primeira vez neste momento (entre os minutos 00:17:20 e 00:18:10). Em seguida a música cessa, para retornar após o diálogo dos personagens. Após um corte, vemos ainda a imagem de Firmino descendo o morro e em seguida ele aparece junto a Ialorixá, personagem

¹⁰⁰ Não se trata, no entanto, do trabalho mais tradicional que Chion denomina de o “tri-círculo”, e que conta com os esquemas *in* – que diz respeito àquele som cuja fonte aparece na imagem e pertence à realidade que esta evoca, “fora de campo” –, ou *off* – que refere-se àquele som cuja “(...) suposta fonte não só está ausente da imagem, mas que é também não-diegética, ou seja, está situada noutro tempo e noutro lugar que não situação diretamente evocada” (CHION, 2011, *Op. Cit.* p. 62-62). Ao contrário, nesta parte de *Barravento*, bem como em diversas outras, o som é utilizado de uma maneira bem específica.

¹⁰¹ Termo brasileiro utilizado para referir-se a cada uma das varetas usadas para percutir os atabaques nos ritos de candomblé. Cf. FRUNGILLO, Mário D. **Dicionário de percussão**. São Paulo: Unesp, 2003, p. 07.

que se recusa a trabalhar contra Aruã, exatamente porque ele era um filho protegido de Iemanjá. Neste interim, o som da percussão vai gradualmente aumentando, até que se ouve o *oriki* (a saudação¹⁰²) a Elegbá: "Laroyê Exu". Segue-se o canto das *Ekedis*, as quais entoam os seguintes versos: *Bará ó bebe Tiriri l'ònon Èsú Tiriri, Bará o bebe Tiriri l'ònon, Èsú Tiriri* – "Sim, ele é o Exu da ação, Tiriri Senhor dos Caminhos, Exu Tiriri. Sim, ele é o Exu da ação, Tiriri Senhor dos Caminhos"¹⁰³. Este ponto demarca a transformação da atitude de Firmino, que a partir de agora vê o ataque a Aruã como uma missão.

A segunda transição refere-se à passagem do terceiro ao quarto bloco, "O Barravento é erigido na 'ponta da faca'". Nas cenas que se deram antes desse momento, Firmino havia lançado mão de diferentes artimanhas, e agora estava cada vez mais próximo de alcançar o seu intento: derrotar o misticismo que se sobrepunha sobre Aruã. O trabalho do protagonista, vale dizer, é facilitado pelas contradições subjacentes às relações sociais entre os pescadores e os seus patrões. Donos de grande parte do lucro, os patrões inicialmente se recusam a ceder uma nova rede aos pescadores e, para piorar, começam a pressioná-los para que pesquem mais, mesmo despojados de seu instrumento de trabalho. É essa atitude mesquinha que contribui para acentuar os sentimentos revoltosos dentro da própria comunidade. No fim da terceira parte do filme, João, um dos pescadores da aldeia, tem um diálogo com Aruã, que se dá por meio de uma conversa bastante franca. O momento demanda intimidade e sinceridade, e ao mesmo tempo denota certa fragilidade desses dois homens. Diante de um impasse tão grande como este, ambos acabam expondo sua falta de fé em relação à proteção de Iemanjá, além de sua insatisfação em relação à forma como se dá sua relação com o orixá. Fica cada vez mais claro que a maneira como o Mestre dos Pescadores encara a atuação de Iemanjá se caracteriza por uma visão religiosa que podemos classificar como "pré-determinista"¹⁰⁴, e essa forma de encarar a religião acabou afetando a todos, de maneira a contribuir para que cada um dos moradores de Buraquinho possa realmente ser dono de seu próprio destino. Assim, os dois decidem que o melhor a se fazer é colocar a santidade de Aruã à prova: verificar se ele é "protegido mesmo".

¹⁰² A palavra "saudação" na verdade é mais utilizada na Umbanda. No Candomblé utiliza-se *Oriki*. Estes orikis são palavras consideradas poderosas, mágicas, pois elas evocam o orixá em questão bem como todo o seu poder. Na língua iorubá o termo tem vários significados. Um dos seus usos é para referir-se a sobrenome, pois na cultura iorubá, *oruko* é o nome da pessoa e *oriki* diz quem a pessoa é.

¹⁰³ BARRAVENTO, 1962, *Op. Cit.*, min. 00:19:43.

¹⁰⁴ Utilizamos aqui o conceito de pré-determinismo em referência a uma cosmologia onde a determinação de tudo está colocada no passado. Uma análise mais aprofundada deste tema a partir deste filme foi feita por Hélon Santos Gomes, que também lança mão do conceito de "fatalismo" para referir-se a um "sistema daqueles que atribuem todos os acontecimentos à fatalidade ou ao destino". Cf. GOMES, Hélon Santos. **Política e engajamento: reflexões acerca da religiosidade em Barravento de Glauber Rocha**. São Paulo: Verona, 2016.

A música que é executada na transição, dessa vez, corresponde a uma cantiga de Iemanjá. No plano visual são projetadas imagens específicas para demarcar o âmbito da ação. A transição se inicia em um plano conjunto, que mostra um homem conduzindo uma jangada no mar. A imagem que se sucede mostra Mãe Dadá – a Ialorixá da casa de santo de Buraquinho – em primeiro plano. Ela percute o *Adjá*¹⁰⁵ e entoa a música em reverência a Iemanjá: “*Yemanjá ô, Acota pê lê dê, Iyá orô miô*” – “quem é a grande senhora das águas, é a ela que nós pedimos os seus filhos que são os peixes”¹⁰⁶. A música demarca de forma bastante clara as questões que estão em jogo, denotando ao lado da fotografia e dos diálogos que será necessária a proteção do orixá para que Aruã realize uma boa pesca e realize o seu intento, que é o de passar por esta prova para que só então ele possa sair de Buraquinho e um dia voltar, como Firmino.

Consideramos que se pode somar a esta “transição contextual” alguns dos planos que se sucedem a estes dois, e que parecem se adiantar em direção à quarta etapa do filme. Isto porque integram uma montagem que é característica destes momentos de transformação, sintetizando informações pela metáfora imagética e pela relação bastante singular entre as imagens e o seu “respectivo som”, o que ocorre sempre durante a passagem de um contexto do filme ao outro. Trata-se ao todo de vinte e três planos que se sucedem entre os minutos 00:43:15 e 00:46:02, de maneira a efetuar a passagem do contexto que diz respeito ao momento em que os pescadores sentiram a necessidade de pôr à prova a credence de que Iemanjá protege os pescadores em troca da santidade de Aruã, para o novo contexto que se estabelece, o qual diz respeito à interferência de Firmino, que obterá sucesso em modificar completamente o rumo dos acontecimentos¹⁰⁷.

A última transição, por sua vez, demarca a passagem da quarta parte do filme para o desfecho. Ela começa após o último plano de Firmino, um plano que se destaca pela fotografia – uma imagem das pedras e da praia, onde quase não é possível que vejamos o protagonista – e pelo deslocamento de câmara feito com “câmara na mão” (um *travelling*), movimento pelo qual Firmino de fato desaparece da imagem. Trata-se ao todo de dezenove planos, todos interligados pela trilha sonora, que dessa vez consiste em uma cantoria em coral entoada de maneira mais apta ao que acontece no nível da ação, ou seja, ao luto pelo velório daqueles que

¹⁰⁵ *Adjá*, também chamado de *Adjarin*, *Ajá*, *Àjà*, *Já*, *Xeré* ou *Macaré*, é uma campânula de metal que pode ser dupla ou tripla, e que é utilizada pelos sacerdotes do candomblé durante festas públicas acompanhando o toque e as oferendas, com a finalidade de chamar os Orixás ou provocar transe. Cf. LODY, Raul. **Dicionário de arte sacra e técnicas afro-brasileiras**. Rio de Janeiro: Pallas, 2003.

¹⁰⁶ BARRAVENTO, 1962, *Op. Cit.*, min. 00:42:31-00:43:14.

¹⁰⁷ Cf. BARRAVENTO, 1932, *Op. Cit.*, min. 00:42:31-00:46:02. Trata-se da transição com a minutagem mais longa.

perderam suas vidas durante o barravento: Cota, Vicente e Chico.¹⁰⁸ Durante essa transição, com a inserção de planos que mostram Naína e depois Aruã levantando-se na praia, recebemos uma informação importante.

Figura 6: Aruã se levantando da areia da praia após ser derrotado na luta contra Firmino.

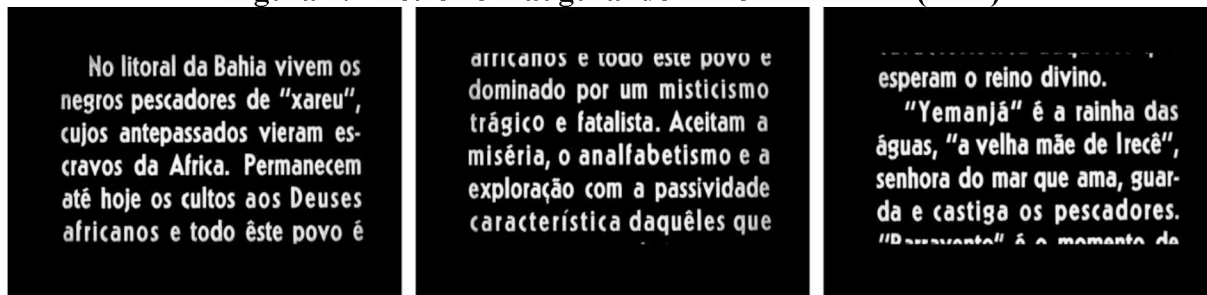


Fonte: BARRAVENTO, 1962, *Op. Cit.*

As imagens, nesta mesma sequência aqui reproduzidas, deixam claro o que está acontecendo neste momento: trata-se da metamorfose completa de Aruã, que percebe que não havia sido derrotado por Firmino, mas sim que havia alcançado a liberdade. Naína, que mantém ainda em segredo o seu desejo pelo herói, mantém-se ao seu lado, contrariando a ordem do Mestre e testemunhando a cena. Este se trata do ponto alto do filme, pois embora seja possível argumentar que há outros momentos de ápice, como os que se dão durante a tempestade que dá título à obra, este momento de transformação de Aruã é especial. É quando todo o esforço de Firmino coaduna em um resultado que é a transformação do pensamento de um sujeito oprimido, que se torna capaz de se perceber como tal. É ainda o momento em que o final cumpre o compromisso que o filme assumiu logo no seu início, durante a projeção do letreiro que destaca o problema da alienação pela religião, apontando o culto aos deuses africanos como um “misticismo trágico e fatalista”:

¹⁰⁸ Cf. BARRAVENTO, 1932, *Op. Cit.*, min. 01:05:15-01:07:47.

Figura 7: “Letreiro inaugural do filme *Barravento* (1962)”



[Transcrição] No litoral da Bahia vivem os negros puxadores de "xaréu", cujos antepassados vieram escravos da África. Permanecem até hoje os cultos aos deuses africanos e todo esse povo é dominado por um misticismo trágico e fatalista. Aceitam a miséria, o analfabetismo e a exploração com a passividade característica daqueles que esperam o reino divino. Iemanjá é a rainha das águas, a velha mãe de Irecê, senhora do mar que ama, guarda e castiga os pescadores (...).

Fonte: BARRAVENTO, *Op. Cit.*

Muito mais do que uma condenação a uma tradição cultural externa ao contexto do filme, o que fica implícito nesta mensagem inicial é que há uma história onde personagens vivem subjugados por meio de suas próprias crenças. Não podemos supor que o filme, assim, logo no momento dessa mensagem informa ao expectador que trará uma história sobre a superação deste tipo de dominação? Se observarmos atentamente o desenvolvimento geral da trama podemos notar que ela dá muita importância ao pensamento utópico, pois aponta diretamente para a possibilidade de romper com o fatalismo. E a utopia é possível porque a perspectiva religiosa afro-brasileira contida nesta obra não a concebe como uma religião que vê a história como um processo acabado ou pré-definido. Afinal existe ao menos uma força capaz de mudar tudo de lugar de uma hora para outra: Exu-Elegbá, pois sua disposição em caminhar entre o *Orun* e o *Aiyê* – ou seja, entre o mundo dos orixás e o mundo dos homens – faz com que os homens possam ver a sua história não como pré-determinada, mas como cheia de possibilidades, sejam elas boas ou ruins.

A partir da exposição geral da trama, e considerando a importância das transições contextuais que amarram os diferentes contextos, podemos afirmar que a história contada em *Barravento* é bastante regular, e não abandona em nenhum momento o seu centro. A narrativa começa criticando a visão pré-determinista e não se encerra com um final fechado, mas mantém os horizontes abertos, sendo a transformação de Aruã apenas uma promessa de um devir ainda não realizado. Assim, o fim que engata no começo não é necessariamente a saída de Aruã pelo mesmo local em que Firmino havia adentrado e nem mesmo a sua promessa de retorno, mas fica em aberto a possibilidade de que tudo possa se modificar novamente. Nesse sentido é que

devemos atenção aos discursos e trajetória de Firmino, pois é somente a partir dele que podemos entender a correlação entre os dois fios que compõe a narrativa binária.

Em primeiro lugar, devemos estar atentos à identificação entre Firmino e Elegbá. Não fica claro se ele é de fato um homem que retorna ao seu local de origem com novas ideias ou se ele é ele mesmo Elegbá entrando em contato diretamente com os homens. Em certos momentos podemos afirmar que Firmino é um homem cuja personalidade aflora o arquétipo de seu guia espiritual. Mas a sua entrada e saída do filme tem todo um cuidado especial e denota sim a atuação de poderes sobrenaturais em torno de sua figura. Nossa análise concluiu que as duas possibilidades são válidas e que considerar uma delas como única verdadeira não modifica o sentido do filme, o que ocorre porque a essência de Firmino é um dos dados que *Barravento* deixa em aberto. O que é estabelecido sem deixar espaço para dúvidas é a relação de sua perspectiva crítica sobre o lugar do negro na dinâmica da luta de classes e as características que a tradição afro-brasileira costuma atribuir tanto a Exu quanto a seus filhos, que tendem a trazer consigo certos traços arquetípicos de seu orixá.¹⁰⁹

Dentre as correlações que podemos traçar entre a história de Elegbá e de Firmino, talvez a mais importante se relacione aos mitos que definem a deidade como “senhor dos caminhos” – aquele que detém o conhecimento para atuar no sentido de interferir na existência. Elegbá tem esse poder, mas ele teve que conquistá-lo. Assim, em respeito ao tema de que estamos tratando, vamos recorrer a uma ou duas narrativas oriundas da tradição oral, para observar o que elas nos ensinam sobre este orixá:

Exu recebia as oferendas e as entregava a Oxalá. Exu fazia bem o seu trabalho e Oxalá decidiu recompensá-lo. Assim, quem viesse à casa de Oxalá teria que pagar também alguma coisa a Exu. Quem estivesse voltando da casa de Oxalá também pagaria alguma coisa a Exu. Exu mantinha-se sempre a postos guardando a casa de Oxalá. Armado de um ogô, poderoso porrete, afastava os indesejáveis e punia quem tentasse burlar sua vigilância. Exu trabalhava demais e fez ali sua casa, ali na encruzilhada. Ganhou uma rendosa profissão, ganhou seu lugar, sua casa. Exu ficou rico e poderoso. Ninguém pode mais passar pela encruzilhada sem pagar alguma coisa a Exu.¹¹⁰

¹⁰⁹ Dessa correlação entre o universo ficcional e a tradição religiosa afro-brasileira podem emanar significações das mais diversas, pois essa tradição é pautada na tradição oral, diferindo muito daquilo que chamamos de “fontes escritas”. Um problema com relação a esses conhecimentos é que eles podem se diferenciar muito de uma casa de santo para outra, pois cada uma delas obedece a seu próprio guia espiritual. Daí a importância do fato de que existem praticantes da Umbanda e do Candomblé que realizaram as suas próprias análises, cada um deles reafirmando a correlação entre Exu e Firmino. Esta tese, no entanto, não utiliza a tradição oral como fonte para estabelecer a correlação ou para uma melhor compreensão da cosmologia yoruba-nagô, mas utilizava-se da bibliografia disponível, a qual hoje é relativamente ampla no Brasil. Dentre os trabalhos disponíveis, destacamos a pesquisa e transcrições de narrativas oriundas dessa tradição publicadas pelo sociólogo Reginaldo Prandi. Cf. PRANDI, Reginaldo. **Mitologia dos orixás**. São Paulo, Companhia das Letras, 2001.

¹¹⁰ PRANDI, 2001, *Op. Cit.* p. 40.

Esta história se refere ao fato mitológico de que sem a atuação de Exu nenhum culto ou religião afro-brasileira seria possível, pois é apenas por intermédio de Exu que os homens podem ter acesso aos orixás. Ela nos conta que este orixá ganhou este poder de Oxalá, de quem obteve reconhecimento após longos dezesseis anos em que os dois estiveram juntos. Outra lenda nos explica que por ser o orixá mais jovem Exu teve que conquistar seu respeito e construir reputação. Antes disso ele era sempre o último a ser cumprimentado, e ele devia reverenciar a todos os outros orixás. Essa condição o levou a desejar que um dia a situação se invertesse, e que fosse ele aquele a ser homenageado pelos mais velhos. E assim foi, até que certo dia, por sorte, ele agradou tanto a Olodumaré, aquele que criou os orixás e o a humanidade, que recebeu dele a honra de ser homenageado em primeiro lugar. Isso teria acontecido em uma reunião em Orum, justamente quando Elegbá, por ter orientado a todos os outros e por seu respeito ao criador, foi feito “decano dos orixás”:

(...) Olodumaré não teve que perguntar nada a ninguém, pois tudo o que ele queria saber, lia na mente dos Orixás. Disse ele: "Aquele que usa o *ecodidé* foi quem trouxe todos a mim. Todos trouxeram oferenda e ele não trouxe nada. Ele respeitou o tabu e não trouxe nada na cabeça. Ele está certo. Ele acatou o sinal de submissão. Doravante será meu mensageiro, pois respeitará o *euó*. Tudo o que quiserem de mim, que me seja mandado dizer por intermédio de Exu. Então por isso, por sua missão, que ele seja homenageado antes dos mais velhos, porque ele é aquele que usa o *ecodidé* e não levou o carrego na cabeça em sinal de respeito e submissão". Assim... o mais novo dos orixás, o que era saudado em último lugar, passou a ser o primeiro a receber os cumprimentos. O mais novo foi feito o mais velho. Exu é o mais velho, é o decano dos Orixás.¹¹¹

Se pode notar aqui, que a leitura não-determinista da religião em *Barravento* coaduna com diversos aspectos da tradição oral, não apenas porque o filme respeita o fato de que é Exu aquele que recebeu a missão de fazer a comunicação entre os seres humanos e o plano divino, mas principalmente porque ele é o orixá que representa a mudança e que não respeita as condições impostas pelo “destino”. Ora, é sugestivo o fato de que Elegbá tenha sido demonizado ao longo da história, na medida que foi historicamente identificado com o “mal” por meio do sincretismo e a partir de uma anacrônica leitura maniqueísta¹¹². *Barravento* é um filme que lança luz sobre essa questão, pois erige uma hipótese válida sobre o porquê de Exu costumeiramente ser referido como um “mensageiro do diabo”. No filme ele representa a esperança de mudanças e conquistas por parte da população afro-brasileira, mesmo que a partir

¹¹¹ *Ibidem*.

¹¹² Cf. LAGES, Sônia Regina Corrêa. **Exu - Lux e Sombras**. Uma análise psico-junguiana da linha de Exu na Umbanda. Juiz de Fora: Clio Edições Eletrônicas, 2003, p. 80.

de seus próprios valores e símbolos. É nesse sentido que podemos atribuir ao “lado humano” de Firmino uma visão: a visão de um preto sobre o negro na dinâmica da luta de classes. Essa visão é de fato algo que pode gerar transformações.

Na segunda parte do filme, logo após prólogo, há uma sequência de ação que decorre durante uma única tarde. Sua chegada – apenas isso – é suficiente para gerar certa convulsão. Essa parte do filme começa com Firmino reunido pela primeira vez com os pescadores de Buraquinho, quando ele anuncia que retornou para rever “os velhos amigos”, já neste momento entrando em choque com Aruã, que não consegue esconder sua insatisfação com essa figura estrangeira representada pelo ex-morador da aldeia: “Deixa esse cara pra lá pessoal. Firmino tá com a vida dele ganha. Não tá vendo pela roupa?”. O descontentamento de Aruã é a deixa para que o protagonista possa falar sobre o real motivo de sua presença ali: “(...) esse gosto de riqueza não posso dar pra mim, mas de pobreza não dou pra ninguém. O papai aqui pra jogar esses panos em cima dele teve que descarregar muito navio escondido da polícia”¹¹³. Na sequência, quando todos se dirigem ao local propício para tomar a bebida que Firmino se propôs a patrocinar, o diálogo começa a denotar um discurso político:

Vocês arrastam rede todo dia, sabem pra que? Pra meter dinheiro na barriga dos brancos. Eles tão tudo ricos nas suas costas. A mim é que ninguém explora mais. Agora só trabalho por minha conta e não tenho hora marcada. Corro risco, mas sou livre como xaréu no mar. Mas só que ninguém apanha o papai! Se vocês soubessem ao menos assinar o nome, mas não adianta não, vocês são analfabetos. E pensar que o mundo todo é na base da miséria!¹¹⁴

Neste ponto, a sua fala corresponde, de forma diferente das suas ações, àquela linha temporal humana, em que os problemas são lidos pela perspectiva da condição de classe conciliada com o problema histórico do racismo. A questão é colocada a partir dos valores da aldeia, que é formada quase integralmente por pessoas de pele preta, com as exceções de Naína e seu pai. Na sequência ocorre o encontro entre Cota e Firmino, com uma referência clara a uma relação amorosa entre os dois. Esta sequência termina quando a trilha passa do samba para o som do berimbau, que agora demarca a mudança de atitude de Firmino: ela mostra que o protagonista passou a rever essa sua atitude mais amistosa.

Firmino não aceita ser contrariado e traça como meta pessoal o ataque ao misticismo, tão bem encarnado na santificação de Aruã. Seus ataques se caracterizam por sua sutileza, pois ele tenta de diversas maneiras interferir, mas fazendo com que a verdade – ao menos a verdade que ele defende – surja sem que de fato ele precise aparecer durante a confusão. Podemos,

¹¹³ BARRAVENTO, 1962, *Op. Cit.*

¹¹⁴ *Ibidem.*

assim, ver a peleja entre Firmino e Aruã, que se estabelece logo nestas primeiras cenas, como uma luta entre duas visões de mundo, uma conformista e a outra revoltosa. Firmino defende a luta contra a exploração e as condições precárias em que vive a comunidade. Para fazer com que todos abracem essa luta, no entanto, ele se dispõe a enganar e até mesmo a ferir pessoas inocentes. Suas ações inclusive resultam na morte de algumas daquelas pessoas a quem ele pretende ajudar, como Cota, Chico e Vicente.

Para compreender a presença da violência em *Barravento* devemos atentar para o fato de que as pessoas da aldeia de certo modo sabem que Firmino tem sua parcela de razão, pois eles vivem as consequências da exploração de seu trabalho. Além disso, eles sabem que o misticismo em torno de Aruã pode ser mesmo apenas mera invencionice criada para que todos tivessem um conforto diante da pauperização. Na conversa entre Aruã e João, no final da terceira parte do filme, quando o segundo revela ao primeiro que a suposta proteção de Iemanjá é uma fantasia criada pelo Mestre, fica clara a consciência por parte dos pescadores:

(...) Quer saber de uma coisa? O velho lhe trouxe da cidade, lhe criou, o velho não teve filho, sempre com medo de casar. Você ficou sendo dele e do santo. Quando você virou homem, ele começou a falar umas coisas malucas, Aruã não pode casar, Aruã é filho de Iemanjá. Tudo que foi mulher deu pra correr. Convenceu a gente que você podia sair da jangada e apanhar peixe no fundo do mar. Agora que estamos sem rede ele quer provar a verdade (...).¹¹⁵

Firmino percebe como aquele que alcançou parte da liberdade, por se distanciar dessa crença que domina a aldeia, de maneira a perceber o problema da alienação e do. Assim Firmino passa a se referir a si mesmo pelo sobrenome e um título: Firmino Bispo dos Santos, “aquele que não aceita ser explorado por ninguém”. E segue incentivando a revolta popular:

Trabalha, cambada de besta! Trabalha! Preto veio pra essa terra pra sofrer. Trabalha muito e não come nada. Menos eu, que sou independente, já larguei esse negócio de religião. Candomblé não resolve nada, nada não! Precisamos é lutar, resistir... Nossa hora tá chegando irmão.¹¹⁶

Como os pescadores permanecem dedicados e obedientes, fica claro a Firmino que o seu discurso não é suficiente. Ele compreende que precisa agir com maior vigor. A violência, assim, metaforiza a dificuldade dos aldeões de Buraquinho em abandonar uma visão ideológica que no fundo tem uma função reconfortante diante dos aspectos negativos da realidade.

Por consequência, a cena de Aruã é o ápice de *Barravento*, pois ele passou por muita dor e sofrimento para abandonar suas crenças, para libertar-se e aderir à luta contra a

¹¹⁵ *Ibidem*.

¹¹⁶ *Ibidem*.

exploração. Essa dificuldade e sofrimento perpassa a sua luta por defender suas crenças e ideologia, e o gradual enfraquecimento destes valores fica simbolizado em sua derrota na luta contra Firmino. Nota-se, assim, que não há uma contradição entre os valores que regem o desenvolvimento geral da trama. O que acontece durante o filme é que Aruã é uma pessoa que se apega àquilo que tem desde sempre, que são certos valores que o ajudam a obter um pequeno conforto. Contudo, a percepção de sua condição de classe e de que é necessário lutar pela emancipação envolve todo um processo que demanda momentos de luta e dor. Firmino, por sua vez, evoca e ao mesmo tempo alegoriza a esperança dos sujeitos excluídos (tradicionalmente excluídos do campo do discurso) de realizar por si as mudanças necessárias para se fortalecer.

Até aqui demos ênfase a estes dois protagonistas, deixando de lado o papel de Cota e Naína, bem como a importância das mulheres de uma maneira mais geral. Assim, o próximo tópico pretende tratar deste assunto de maneira mais apropriada, pois estas personagens fazem parte do filme e tem grande importância para o seu entendimento, de tal forma que não é possível compreender a mensagem de empoderamento que *Barravento* nos traz em sua completude sem que atentemos a elas. Ao mesmo tempo, olhar estas mulheres mais de perto pode nos aproximar de uma maior compreensão sobre o desenvolvimento da trama de uma maneira mais geral.

1.4 A MULHER MAIS DISTANTE DA EMANCIPAÇÃO

Se *Barravento* prioriza a visão dos negros sobre a sua própria condição de classe – e em um momento em que este tema não era ainda muito claro aos estudiosos da luta de classe no Brasil¹¹⁷ –, ele contudo o faz sem negligenciar um dos aspectos fundamentais da luta destes sujeitos: o papel determinante das relações de gênero e da condição da mulher negra. Embora para alguns autores *Barravento* se caracterize por uma presença desejante da mulher e de suas falas,¹¹⁸ nossa análise nos levou a entender a condição da mulher e a sua presença como uma pré-condição para a mudança das ideias que transpassam o discurso dessa obra. Algumas das

¹¹⁷ O tema do negro na sociedade de classes sempre foi um problema caro aos intelectuais negros, que começaram a agir, como aponta Petrônio Domingues, logo após a abolição da escravatura para reverter o seu quadro de marginalização, instituindo movimentos de mobilização racial negra e criando dezenas de grupos (grêmios, clubes ou associações) em alguns estados da nação. Cf. DOMINGUES, Petrônio. Movimento negro brasileiro: alguns apontamentos históricos. *Tempo* [online]. 2007, vol.12, n.23, pp. 100-122. Contudo, entre outros intelectuais da esquerda este tema só passou a receber atenção com Jacob Gorender e sua tese *O escravismo colonial*, de 1976. Cf. GORENDER, Jacob. **O escravismo colonial**. São Paulo: Ática, 2005.

¹¹⁸ É o caso de Lindinalva Rubim, que mais pautada nos valores ideológicos de um dos autores da obra do que naquilo que ela realmente nos diz, concluiu que em *Barravento* o feminino é utilizado para defender perspectivas mais conservadoras. Cf. RUBIM, Lindinalva Silva Oliveira. **O feminino no cinema de Glauber Rocha**. Tese (Doutorado em Comunicação). Rio de Janeiro: UFRJ, 1999.

cenais mais importantes nesse sentido se dão próximas ao final do terceiro bloco, antes de Chico revelar a Aruã a origem da tradição mística que paira sobre Buraquinho, justamente um momento marcado pela suspensão do andamento normal da ação.¹¹⁹

Figura 8: Homens e mulheres de Buraquinho se reúnem para rememorar suas histórias e mitos (cenais de *Barravento*, 1962).



Fonte: BARRAVENTO, 1962, *Op. Cit.*

Trata-se de um plano de cenas em que fica evidente que em Buraquinho a divisão do trabalho é decorrente das relações sociais de sexo. Ele recorre a uma operação próxima ao recurso da “montagem alternada”, pois mostra e correlaciona duas ações que se passam

¹¹⁹ Trata-se de um conjunto de vinte e três planos que certamente poderiam ter sido considerados à parte, diferentemente do que fizemos em nossa decupagem. A parte que intitulamos como “algumas condições perenes”, referindo-se ao fato de que este momento desenvolve plenamente as condições sociais dos personagens e como estas condições os tornam sujeitos inerentes aos acontecimentos, na decupagem de Ismail Xavier, por exemplo, é um trecho que se divide em dois. As cenas a que nos referimos neste momento encontram-se na segunda parte deste bloco, a qual consideramos à parte, intitulando-a de “bloco IV: A comunidade revive seus mitos”, pois nela “(...) há um tempo morto, hiato para recordações e lamentos frente à miséria geral no sertão seco e no litoral”. XAVIER, 2007, *Op. Cit.*, p. 58.

simultaneamente em locais diferentes, embora não haja alternância entre uma ação e outra. A cena começa com uma introspecção construída pela projeção de fotografias diversas junto de uma trilha que concilia o som do berimbau e o barulho do mar e do vento. A cada transição surgem imagens cada vez mais distantes do mar, e mais próximas dos lares dos pescadores. A câmera primeiro mostra a roda dos homens, que estão discutindo sobre o problema da rede: “O sol tá bom, mas o tempo pode fechar, vai ser duro pescar de jangada”. A fala do Mestre, em resposta à insegurança de seus companheiros, surge no sentido de resgatar o passado de uma forma um tanto romântica, referindo-se a um momento em que eles ainda não haviam sido alienados de sua atividade produtiva, uma época em que havia os perigos do mar mas os poucos peixes que eram pescados eram de fato deles. A rede, assim, foi uma inovação que na realidade não trouxe muitos benefícios, visto que com ela os peixes deixaram de ser daqueles que realmente os pescam: “a rede veio muito depois, Chico já era nascido, com ela o perigo passou, mas o peixe deixou de ser nosso (...)”¹²⁰.

Em um segundo momento a câmera foca na roda das mulheres. Devemos dar atenção a um fato específico que ocorre neste momento, pois se observarmos as imagens anteriormente reproduzidas podemos observar uma diferença que é pequena, mas determinante: estamos falando das crianças. Elas aparecem apenas junto das mulheres. Ora, essa diferença deve ser vista como uma clara referência à visão mais tradicional da divisão sexual do trabalho. Vamos entender essa questão. Até este ponto vários recursos, incluindo este diálogo que acabamos de reproduzir no parágrafo anterior, fazem com que a priorização da ação dos homens como voltadas à esfera produtiva seja um fato que já ficou muito bem definido. Quanto às mulheres, agora temos fotografias cujas composições não deixam dúvidas de que ali, em Buraquinho, como ocorre tradicionalmente nas sociedades patriarcais, as mulheres estão destinadas prioritariamente à esfera reprodutiva:

¹²⁰ BARRAVENTO, 1962, *Op. Cit.*

Figura 9: Cena de *Barravento* (1962) onde mulher segura o seu bebê.



Fonte: BARRAVENTO, 1962, *Op. Cit.*.

Em *Barravento*, como se pode notar, essa referência à condição das mulheres é feita de uma maneira consciente. Na continuidade da ação, que ocorre após o diálogo dos homens, há um diálogo das mulheres. Elas falam primeiro sobre a fome e a seca no Nordeste, problemas estes que de fato se apresentam como uma dificuldade comum entre homens e mulheres: “Quando eu vim da seca do norte, pensei que aqui era melhor. É tudo igual. A fome come até os ossos da gente”¹²¹. A frase seguinte demarca ainda certo nível de desespero, quando o que resta é apenas a esperança: “Temos é que ficar rezando e esperando um milagre do céu”. A esperança é a de que haja uma intervenção divina, contudo a história que nos é contada por uma das mulheres mostra que essa intervenção parece ser possível apenas por meio do sacrifício de todo o investimento de tempo delas à tarefa de cuidar de seus filhos:

Eu me lembro como se fosse hoje. Isabel teve um sonho que Iemanjá queria sua filha. Joaquim era pai da menina e não queria por nada que ela chegasse perto do mar. Ele era branco, mas acreditava. Pois não é que um dia as coisas foram piorando? Rede que Joaquim tocava num dava peixe. Ninguém mais queria saber de ir pro mar com ele. O tempo piorava, como se fosse capricho de Iemanjá. A fome começou a castigar a família toda até que Joaquim ficou feito doido, sem saber o que fazia e lá um dia

¹²¹ BARRAVENTO, 1962, *Op. Cit.* Este tema foi mais bem explorado por GOMES, 2016, *Op. Cit.*

resolveu buscar o peixe, nem que fosse no meio do mar. Daí ninguém nunca mais botou os olhos em cima dele. Isabé endoideceu e sem ninguém ver entrou pelo mar adentro, uma onda muito forte espatifou ela no meio das pedras e a menina que vinha atrás da mãe sumiu-se no meio das ondas. Foi o dia pior da minha vida. Tava com medo, mas tive pena da menina. Procurei um dia inteiro e de noite trouxe ela.¹²²

Essa história contada pela personagem Dona Zezé, além de nos remeter a toda a riqueza da tradição oral herdada pelo Brasil junto às antigas nações do atual continente africano, é contada de uma maneira que nos permite muitos ensejos.¹²³ Esta história permite expor justamente o problema do papel da mulher na divisão sexual do trabalho, pois em seu sonho Isabel entende que Iemanjá havia solicitado que ela abrisse mão de tudo, e este tudo seria o seu papel de criar os filhos, o que costuma implicar muito mais do que talvez possa ser visto ou imaginado.¹²⁴

É este tipo de opressão, uma condição perene das mulheres de Buraquinho, que começa a incidir sobre as jovens protagonistas do filme. Elas ouvem e aprendem com as mulheres mais velhas, mas vemos que Cota e Naína lidarão com essa opressão cada uma à sua maneira. Naína, a moça que se tornou órfã após a morte de seus pais, Isabel e Joaquim, começa a se ver diante da possibilidade de repetir o destino de sua mãe, porque ela se apaixonou pelo rapaz da aldeia que havia sido escolhido por Iemanjá. Quais seriam as chances de a mesma história se repetir? Vemos que seu rosto é projetado ao longo do filme quase sempre denotando uma expressão de angústia, o que ocorre essencialmente por seu distanciamento, como mulher branca, em relação aos valores místicos e culturais dos demais habitantes do lugar. Nesse sentido, sua história é também a história da assimilação da cultura-afro-brasileira por pessoas de pele de cor branca, e o principal impedimento para que ela se integre com mais facilidade é a sua incompreensão e inconformidade em relação ao estado das coisas: “Iemanjá existe mesmo? Mãe Dadá diz que eu sou filha dela... Será que até eu com essa cor?”¹²⁵. Ela se mantém relutante, mas assim como ocorre com Aruã ela perceberá posteriormente uma saída, um caminho próprio diante das

¹²² BARRAVENTO, 1962, *Op. Cit.*

¹²³ De um ponto de vista teológico a história não é de fato inusitada. Uma história presente na tradição judaico cristã, inclusive, pode ajudar a entender aquilo que nos foi dito: a história do sacrifício de Isaac do livro bíblico de Gênesis. Nesta vemos que Deus testa a fé e obediência de Abraão ao solicitar que ele sacrifique o seu filho. Na história hebraica prevalece a opção pela vida e não pela morte, pois Deus libera Abraão da ordem segundos antes que este assassine Isaac, satisfeito com a obediência de Abraão. Já na história de Dona Zezé o desfecho também redonda na sobrevivência da menina que havia sido solicitada em sacrifício, mas Joaquim, de forma diferente, não quis satisfazer aquilo que o orixá parecia desejar segundo o sonho de Isabel, e assim Joaquim e Isabel perdem a vida. Tendo em vista a história bíblica de Isaac, não poderíamos prever uma situação em que todos tivessem sobrevivido? Parece que este poderia ser um dos resultados caso os pais não tivessem aderido ao medo, esquivando-se e até mesmo desrespeitando Iemanjá ao impedir até mesmo que a sua filha chegasse perto do mar.

¹²⁴ Sobre a desvalorização do trabalho doméstico e da mão-de-obra feminina, Cf. DELPHY, Christine. O inimigo principal: a economia política do patriarcado. **Revista Brasileira de Ciência Política**, Brasília, n.17, p. 99-119, maio/agosto 2015.

¹²⁵ BARRAVENTO, 1962, *Op. Cit.*

condições que lhe são impostas. A sua metamorfose será completa até o final do filme, quando fica claro que caberá a ela dar continuidade à revolução iniciada por Cota.¹²⁶

Mas quais são os termos dessa revolução feminina herdada por Naína? São aqueles expressos por Cota, que anteriormente expôs uma das maneiras que encontrou para lidar com a sua condição de mulher: “Olha, velho, eu não dependo de nada na vida. Não tem gente que passe por aqui sem abaixar os beijos. Eu me viro na hora que bem quero. A carne é minha e quem faz o preço sou eu”¹²⁷. Ao afirmar sua independência, Cota mostra que sua adesão à luta contra a opressão e contra o fatalismo não quer dizer que ela se dispõe a ser apenas uma ferramenta de Firmino contra esse sistema. Sua compreensão é a de que mesmo com uma mudança na perspectiva pré-determinista ela precisará enfrentar ainda um outro inimigo, a dominação masculina – e essa é uma compreensão que não some com a morte de Cota. Para compreender melhor essa questão, observemos algumas das cenas referentes à trajetória dessa personagem ao longo do filme.

Figura 10: Firmino conversa com Cota e risca um “F” em seu rosto.



Fonte: BARRAVENTO, 1962, *Op. Cit.*

Estas duas imagens referem-se à cena do primeiro diálogo da protagonista, que se dá em um momento de alegria e festividade. Trata-se do reencontro dela com Firmino, onde não ficam dúvidas de que se trata de duas pessoas com intimidade, apesar do tempo em que ele esteve fora de Buraquinho. Cota vai diretamente ao assunto, procurando verificar se após todo

¹²⁶ Como argumenta Randal Jhonson, ao longo do filme Aruã transfigura-se a partir das intervenções de Firmino, mas também é notável que Naína se transfigura pela intervenção de Cota: “Naína, at the end of the film, begins initiation rites into the cult of lemanjá after being convinced that such an action could help save Aruan. Naina's integration”. JOHNSON, 1984, *Op. Cit.*, p. 125.

¹²⁷ BARRAVENTO, 1962, *Op. Cit.*

este tempo ele havia estabelecido melhores condições. Contudo, Firmino se esquivava, dando à moça uma resposta divergente daquela que ele havia dado anteriormente aos pescadores, quando se gabava de tudo que havia conquistado. A resposta a Cota, na verdade, é a mais sincera, pois ele admite que está apenas contando vantagem: “Tu não sabes qual é o meu jogo”. Os seus gestos, um deles visível no segundo dos dois frames reproduzidos, são a deixa para o encontro ao anoitecer, nos planos correspondentes às imagens que seguem abaixo¹²⁸.

Figura 11: Firmino abandona Cota na praia à noite.



Fonte: BARRAVENTO, 1962, *Op. Cit.*

Eles se encontram novamente à noite, na praia. A cena do beijo, agora que conhecemos o final trágico da protagonista, soa como o prelúdio de um devir não realizado, que poderia ser o de uma vida em família entre os dois. Cota não esconde este projeto, nem neste momento, nem em outras oportunidades, mesmo que às vezes ela se veja sob risco de perder esta chance para a moça branca da aldeia, Naína. Ora, este trecho exprime uma parte importante das questões que estão em jogo: é neste amor entre os dois, que é recíproco mas cujas condições não permitem que ultrapasse os limites da contemplação, que podemos encontrar o traço mais perene da condição do negro na dinâmica da luta de classes. Toda essa situação que Cota vive encontra hoje voz no discurso de pesquisadoras feministas, já que o tipo de solidão que a personagem sofre em um ambiente ficcional encontra eco em vozes de mulheres que podem ser vistas como o seu referente real. A forma pela qual o tema do feminino na luta pela emancipação

¹²⁸ O gesto de Firmino, que risca a letra “F” de forma invertida (ou o número 7) no rosto de Cota, tem dado ensejo às mais diversas interpretações, muitas delas forçadas. Consideramos que o gesto expressa de forma marcante a possessividade do protagonista, pois se trata tanto da inicial do seu nome como do número sete, um número que é também uma marca de Elegbá, e portanto trata-se também de reafirmar a dualidade da narrativa. Contudo, o filme não adere a esse tipo de atitude, pois a cada gesto machista do protagonista temos uma resposta de Cota, pela qual sempre verificamos a sua força e sua disponibilidade para lutar.

se torna mais explícito, especialmente a partir de Cota, faz com que se torne imprescindível referenciar os estudos sobre as condições da mulher negra realizados por mulheres negras, que passaram a se impor de forma mais determinante nas últimas décadas, com a atuação de mulheres como Lélia Gonzales.¹²⁹ Além dela, podemos identificar uma proximidade de *Barravento* com questões esclarecidas por Sueli Carneiro, uma das mais importantes estudiosas do assunto e cujas publicações tem contribuído amplamente para o entendimento da condição da mulher negra na sociedade brasileira. Parece ser inegável, por exemplo, a correlação entre os protagonistas masculinos de Buraquinho e a leitura desta autora sobre a impossibilidade de ascensão social do homem negro, pois estes tradicionalmente estão aprisionados em uma dinâmica muito mais ampla do que aquela encarada pelo homem branco, fato que não nos permite falar sobre uma ascensão real do negro dentro da sociedade:

Qualquer homem negro no Brasil por mais famoso que seja ou por maior mobilidade social que tenha experimentado não tem poder real. Não é dono dos bancos, não tem controle das grandes empresas, não tem representação política ou reconhecida importância intelectual e acadêmica. Esses são os elementos concretos que investem de poder pessoas ou segmentos em nossa sociedade. Qualquer poder que o homem negro exerça ele o faz por delegação do branco de plantão que pode destitui-lo a qualquer tempo, por isso é consentida a mobilidade individual de alguns negros ao mesmo tempo que é controlada e reprimida a mobilidade coletiva, posto que o negro em processo de ascensão individual está fragilizado e sob o controle do poder do branco, e uma das garantias exigidas pelo poder branco a este negro (para que ele não caia) é a sua lealdade. Portanto o homem branco permite que alguns negros participem do poder preferencialmente naqueles lugares que não têm importância para os brancos.¹³⁰

Esta é a profundidade contida na fala de Firmino, que mesmo considerando-se “livre” do misticismo, admite que no fundo está apenas contando vantagem – este é um detalhe que não passa despercebido por Aruã, que em momento algum se deixou iludir por essa maneira do protagonista de se portar. Mas neste meio tempo, o que vemos é que as mulheres passam ao largo quando se trata disso: Cota permanece fiel a Firmino, até mesmo quando aceita deitar-se com outros homens. Visto como homem, Firmino não se distancia muito dos outros aldeões de Buraquinho, pois todo o seu esforço para “fazer a vida na cidade” não redundou efetivamente

¹²⁹ As autoras negras começam a ganhar visibilidade com textos e discursos a respeito da sua identidade e condição social principalmente a partir de 1970. Desta época, destaca-se o trabalho de Lélia Gonzales, intelectual ligada à reabilitação do movimento negro no Brasil neste mesmo período. Cf. SILVA, Cleonice Elias da. Os feminismos emergentes na década de 70 no Brasil. *História e Cultura*, Franca, v. 7, n. 1, p. 181-203, janeiro/julho 2018.

¹³⁰ CARNEIRO, Sueli. Gênero, raça e ascensão social. *Revista Estudos Feministas*, v. 3, n. 2, p. 544-552, 2. sem. 1995. Não se trata, contudo, de projetar no filme uma questão que só veio a aparecer depois dele. Como ocorre em muitas outras situações, *Barravento* antecipa-se ao trazer por meio do cinema problemas que só viriam posteriormente a ter um espaço maior no âmbito das ciências, como é justamente o caso dos temas abordados por feministas como Sueli Carneiro. Deixar de falar deste tema, fundamental em *Barravento*, é o mesmo que manter-se na atitude costumeira, que é a de silenciar as vozes já silenciadas.

em uma melhora de sua condição de vida, que é o que permitiria a ele exercer o papel de provedor, papel este que, por ser um dos pilares da ideologia patriarcal, pode ser visto como algo que poderia ser almejado por ele como um “padrão de vida”.

No entanto, se a linha da história ligada ao Aiyê alegoriza aquilo que se pode denominar de “solidão da mulher negra”, não é exatamente porque Firmino ressentia-se de sua condição social. Na verdade, com valores ligados ao arquétipo de Elegbá, Firmino era incapaz de se recuperar de seu ressentimento em relação aos destratos que ele havia recebido de seus colegas. É por isso que ele prefere dirigir-se contra Aruã, abandonando a Cota na praia. Após este momento, Cota se vê como observadora das tramoias de Firmino, testemunhando cada passo seu, o que a leva a ver em Aruã a possibilidade de superar sua solidão: “Não meto minha mão no fogo. Fiz o meu santo e respeito o dos outros. O de Aruã então... Se ele gostasse de mulher talvez eu não andasse tão jogada fora”. Este momento é bastante relevante no que diz respeito à condição de Firmino, mas também – e principalmente – no que diz respeito à forma como as contradições sociais repercutem na vida das mulheres. Esta cena mostra que *Barravento* é também, portanto, a história de amor impossível entre Cota e Firmino.

É de se notar que estes elementos presentes na narrativa de *Barravento* são expressos de tal forma, que os valores, mitos e símbolos dos sujeitos excluídos se fazem centrais. Uma prova disso é que é salutar a uma melhor compreensão de sua narrativa uma intimidade com uma literatura disponível acerca das realidades com a qual ele dialoga, como é o caso da literatura sobre a religiosidade afro-brasileira e das mulheres negras na sociedade patriarcal. Nesse sentido, discordamos de autores como Randall Jhonson, que afirmam que *Barravento* deve ser compreendido a partir dos valores ligados a religiosidade protestante, mais ligada à leitura da Bíblia¹³¹. Opostamente, afinal, o que vimos é que uma melhor leitura redonda de uma maior intimidade com a realidade dos oprimidos. Este é um dado que se procurou destacar na descrição do discurso fílmico, porque almejamos mostrar o que o filme realmente diz e como ele o faz. Esse caráter mais descritivo tem por fundamento uma questão de método. Quer dizer, não se trata apenas de ler o filme, mas também de compreender que há uma perspectiva sobre essa filmografia em questão, com a qual se pretende lidar retomando o filme em seu conteúdo original. Isso porque o que lemos em uma grande parte das pesquisas mais atuais é que *Barravento* exprimia, ao lado de outras artes do mesmo período, a mesma ideologia dos governos federais da época da sua produção. O que essa leitura descritiva pretende é demonstrar que essas leituras na verdade projetam nessa obra uma certa ideia de um contexto político que

¹³¹ Cf. JOHNSON, 1984, *Op. Cit.*

não condiz com o seu conteúdo. Este conteúdo, ao contrário, pode ser lido como algo relativamente independente daquilo que caracterizaria a experiência democrática em que ele se inseria. O objetivo, portanto, é o de opor uma formulação à uma outra formulação, ou seja, o conteúdo dos filmes àquilo que se diz sobre eles.

Uma hipótese com a qual estamos trabalhando é a de que a legitimidade das narrativas fílmicas abordadas nessa tese pode repousar em três pontos: 1. No fato de que elas demonstram se esforçar em manter os valores dos excluídos como elementos centrais; 2. No fato destes filmes não se pautarem em um paradigma industrial; 3. No fato de que os excluídos eram sim uma fonte rica para se construir um trabalho de relevância, mas que isso não diminui o mérito dos filmes, porque esses sujeitos também são autores dos filmes. É nesse sentido que consideramos que *Barravento*, como toda obra cinematográfica, é uma obra coletiva, haja vista a importância das ações de diferentes indivíduos e coletivos para que sua existência fosse possível. Prova disso é que a crítica social presente em sua narrativa, em especial a sua crítica à alienação, é feita com base na realidade objetiva dos homens e das mulheres que sofriam e enfrentavam as consequências da exploração. São estes sujeitos que estão sempre no primeiro plano. Portanto esses dados e a centralidade dos valores ligados às pessoas comuns agora podem ser vistos como dados empíricos – e o que a análise e a descrição da obra nos permite dizer é que se trata de um filme com uma perspectiva histórica que se distancia da perspectiva mais ligada à valores eurocêntricos. Um processo de rompimento que só foi possível graças à atuação de muitas pessoas, de tal forma que seria necessário um trabalho dedicado mais especificamente à compreensão da importância da atuação destes sujeitos para o surgimento deste filme.

2. DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL: A HISTÓRIA DOS SERTANEJOS

Em todas as épocas os políticos sabem muito bem usar os meios de comunicação.

Glauber Rocha

No capítulo anterior, vimos que *Barravento* é um filme que entrou para a história do cinema ao produzir imagens ligadas ao problema da exploração econômica, do conflito entre diferentes ideologias, e da negação de representatividade e voz a determinados grupos e etnias. Muito embora hoje *Barravento* seja tratado como um discurso de autoria exclusiva de Glauber Rocha ou de seu outro diretor, Luís Paulino – quando não ambos –, defendemos que isso não é verdade: nossa análise permite dizer que, ao contrário disso, ele é propício para se repensar a noção de autor como uma instancia inelutável, até porque a própria noção de autor foi tema de debates que antecederam o advento do Cinema Novo. Antes de referenciar este ou aquele autor, portanto, importa mais a referência aos discursos e às ações anteriores ao filme *Barravento*, ações estas que são das mais diversas, como as daqueles que atuaram no sentido de estabelecer um cinema na Bahia, caso de Diomedes Dias Gramacho, José Dias da Costa e Alexandre Robatto. Ou mesmo as de pessoas ligadas à inclusão do negro na sociedade de classes, caso de inúmeros atores sociais do meio negro, como o Teatro Experimental do Negro¹³².

Reconhecer a importância de grupos e de sujeitos diversos, todavia, não implica em diminuir ou deixar de dar atenção e importância ao “paradigma de autor”, tal como ele foi transposto por Glauber Rocha. Ocorre que o momento histórico em que *Barravento* surgiu foi aquele em que se tornou possível a reunião de um conjunto amplo de vozes para formar a perspectiva de que a inclusão dos sujeitos excluídos do campo do discurso era uma pré-condição para uma efetiva revolução social. Nesse sentido, o papel de Glauber como cineasta foi decisivo, pois ele mobilizou uma linguagem cinematográfica que ultrapassava os limites do convencional, granjeando projetar uma síntese de uma perspectiva histórica de interesse de todo um coletivo. *Barravento*, portanto, se caracteriza por seu êxito no sentido de dar conta de um problema complexo como o da memória histórica sobre o homem negro e sobre as mulheres na sociedade de classes, temas hoje muito importantes para as Ciências Humanas.¹³³

¹³² Tudo isso nos leva a entender que o estudo de arqueologia do cinema brasileiro se apresenta a nós como um campo de grande valor. Cf., por exemplo: RUBIM, Lindinalva S. O. A Bahia que gerou Glauber Rocha. 53ª Reunião Anual da SBPC, 2001, Salvador, 2001.

¹³³ A atuação hegemônica de historiadores homens nos arquivos e seminários caracterizou o discurso “científico” da História nos séculos XIX e XX. Essa atuação redundava na priorização de uma história onde os homens eram protagonistas. Contudo, isso não quer dizer que a história escrita pelas mulheres inexistia, pois elas mesmas lograram, por meio de diversas estratégias, contornar a opressão ao lutar para conquistar um espaço para a sua

Este segundo capítulo, por sua vez, se dedica à análise fílmica de *Deus e o Diabo na Terra do Sol*. Alguns temas históricos retratados em *Barravento* se repetem neste novo filme, como é o caso da questão da exploração econômica, do socialismo utópico e da teleologia religiosa. Há, portanto, uma continuidade entre um filme e outro, o que já foi inclusive estudado pela bibliografia disponível sobre o diretor. René Gardies, por exemplo, argumentou que estes dois filmes estabeleciam uma relação de semelhança no que diz respeito à sua filiação ao sistema social e político do contexto em que eles foram produzidos, o que se repetiu também em seus outros filmes das décadas de 1960 e 1970.¹³⁴ Raquel Gerber, por seu turno, defendeu que neles foi mobilizado um conjunto referencial específico em comum, o qual permitiu a ambos uma “retomada criativa” do modernismo de 1920 pela afiliação a um gênero específico: o “épico-didático”.¹³⁵

Para alguns autores, porém, essa recorrência de valores ligados à cultura popular mostrava que os filmes dirigidos por Glauber caminhavam na esteira dos movimentos que compreendiam a cultura popular como alienada, ingênua e conformista. Mas uma perspectiva como essa não se sustenta se observarmos os termos da crítica à exploração econômica em *Barravento*, ou a narrativa de *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, que aprofunda ainda mais a divergência do Cinema Novo com aquilo que havia de “convencional” no cinema de mercado. O filme de Glauber prioriza assim uma subversão da racionalidade colonialista, opondo-se ao cinema que se interpôs principalmente com o *western*, um dos principais gêneros

própria produção historiográfica, como o atestam as historiografias denominadas “amadoras”. Sobre este tema, Cf. SMITH, Bonnie G. **Gênero e História: homens, mulheres e a prática histórica**. São Paulo: EDUSC, 2003; RAGO, Margareth. As mulheres na historiografia brasileira. In: SILVA, Zélia. Lopes da (org.). **Cultura histórica em debate**. São Paulo: UNESP, 1995.

¹³⁴ Gardies destaca a correlação entre os personagens dos seis filmes lançados até então – à exceção de *Câncer* –, por sua filiação a um sistema social e político. Assim, se em *Barravento* o poder era representado pelos donos da rede, em *Deus e o Diabo na Terra do Sol* ele se encarnava na figura de Moraes, e se no primeiro filme os deserdados eram os pescadores, no segundo eram os beatos, e assim por diante. Cf. GARDIES, René. Glauber Rocha: política, mito e linguagem. In: GOMES, Paulo Emílio Salles et. al. **Glauber Rocha**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.

¹³⁵ Gerber afirmava que este segundo filme elevava o projeto presente em *Barravento* para um plano ainda mais “totalizante”, na medida em que se propunha a pensar a opressão como um problema comum aos “povos do terceiro mundo”. Essa busca de Glauber por uma estética mais universal ocorria por meio de uma estratégia específica, que consistia essencialmente em uma articulação entre duas coisas bem delimitadas: tratava-se de articular alguns dos valores oriundos do modernismo literário com outras tradições narrativas bastante diversas, que vão de Bertold Brecht e Eisenstein até Godard, passando também pela incorporação da literatura de cordel, como se pode notar nos casos de *Deus e o Diabo na Terra do Sol* e *O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro*. A retomada dessa literatura por meio de uma fórmula que caracteriza um didatismo político é justamente a característica que rendeu ao cinema de Glauber a alcunha de “épico-didático”, termo capaz de exprimir de forma clara a aproximação entre o teatro de Brecht e o cinema do diretor brasileiro. Cf. GERBER, Raquel. Glauber Rocha e a experiência inacabada do Cinema Novo. GOMES, Paulo Emílio Salles et. al. **Glauber Rocha**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.

cinematográficos da grande indústria cinematográfica¹³⁶ A seguir trataremos deste assunto a partir de quatro tópicos específicos.

2.1. ALGUNS APONTAMENTOS SOBRE A GENEALOGIA DE *DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL*

Um dado importante é a variedade de textos e ideias com que *Deus e o Diabo na Terra do Sol* tece algum diálogo. A bibliografia disponível mostra que são muitas as referências do filme¹³⁷, de forma que tivemos de restringir o campo de atuação desta tese. Visto que o foco deste trabalho é a análise fílmica, optou-se portanto pela análise interna da obra, o que não quer dizer que não se dialogou com alguns dos trabalhos que fizeram opções metodológicas diferentes. Dentre estes, vale referenciar o trabalho de Josette Monzani em seu livro *Gênese de Deus e o Diabo na Terra do Sol*¹³⁸, que logrou contemplar os roteiros e outros materiais feitos ou utilizados para a feitura do filme de Glauber Rocha. Chama atenção especialmente o fato de que mesmo por meios diferentes a autora chega a uma conclusão semelhante à de alguns apontamentos feitos por Rebechi Junior, como a importância de uma vertente específica da literatura, aquela representada por José Lins Rego, Guimarães Rosa ou Jorge Amado.¹³⁹ Mais

¹³⁶ *Deus e o Diabo na Terra do Sol* aderiu a muitos elementos do *western*, mas o fez subvertendo os elementos estruturais característicos da narrativa clássica que caracterizava o cinema norte-americano. Assim, o filme se aproximava mais de uma vertente do gênero que é melhor representada por diretores como John Ford, responsável por *Rastros de Ódio* (*The Searchers*, 1956) e *O Homem que Matou o Facinora* (*The Man Who Shot Liberty Valance*, 1962), ou pelo italiano Sérgio Leone, diretor de *Por um Punhado de Dólares* (*Per un pugno di dollari*, 1964) e *Por uns Dólares a Mais* (*Per qualche dollaro in più*, 1966). Cf. PEREIRA, Fabiana da Câmara Gonçalves. *Western americano na poética de Glauber Rocha e "Deus e o Diabo na Terra do Sol"*. **Contracampo**: revista do Mestrado em Comunicação, Imagem e Informação. Niterói, RJ: Vol. 10/11, 2004; COSTA, Rodrigo Cazes O faroeste em John Ford e Glauber Rocha: a verdade e o mito da imagem. **Vida da crítica**. Poiésis: v. 10, n. 14, 2009.

¹³⁷ Exemplos são a literatura sobre o universo sertanejo, representado por figuras como Antônio Conselheiro, e o Cangaço, uma das temáticas prediletas de artistas, músicos e intelectuais brasileiros. O banditismo social, por sua vez, é um tema de enorme fôlego, tendo chegado aos dias atuais com grande força no imaginário popular, pela atualização imagética de figuras como Corisco, Lampião, Dada e Maria Bonita. Dentre as imagens do cangaço, em especial prevalece aquela que o retrata como a história de um bando de homens que espalhavam o terror por onde passassem, caso, por exemplo, da literatura seminal de Franklin Távora. A partir da década de 1930, porém, este tema começou a ser visto com maior profundidade, como um fenômeno histórico e social que se interpunha ao grande latifúndio. Cf. CAETANO, Maria do Rosário. **Cangaço: o Nordeste no cinema brasileiro**. Brasília: Avathar, 2005.

¹³⁸ MONZANI, Josette. **Gênese de Deus e o Diabo na Terra do Sol**. São Paulo: Annablume/FAPESP; Salvador: UFBA, 2005.

¹³⁹ Esta conclusão refere-se à leitura do artigo *Romance de José Lins do Rêgo* (1957, escrito por Glauber, e que é revelador sobre a gênese tanto dos personagens de *Deus e o Diabo na Terra do Sol* quanto de *Barravento*: “Importa mesmo sublinhar que Glauber estava impregnado das coisas do Nordeste. E continuou assim marcado por um bom tempo. Seus dois primeiros filmes, *Barravento* e *Deus e o Diabo na terra do sol*, respectivamente de 1962 e 1964, continuam o tratamento temático: há em ambos a fisionomia do homem do Nordeste e seu problema com a terra (sentido do espaço e seu problema da apropriação, já que em *Barravento* a questão se passa pela exploração do mar e em *Deus e o Diabo* pela exploração da terra, entre outras coisas)”. REBECHI JUNIOR, 2011, *Op. Cit.*, p. 67-68.

interessante ainda é o fato de que a análise destes materiais aponta para algo que veio ao encontro da importância do tema da condição de gênero da mulher. Algo que Monzani inclusive destacou em sua pesquisa, demonstrando que as figuras femininas eram pensadas como “heroicas” e/ou “grandiosas”, o que ocorre “(...) em todas as versões de Deus e o Diabo”.¹⁴⁰

Estes trabalhos ajudam a entender que em *Deus e o Diabo na Terra do Sol* um dos principais pressupostos é a importância da história e da cultura do nordeste brasileiro. De outra feita, distintas análises internas preexistentes nos ajudam a compreender melhor em que lado do debate este filme se encontra. É o caso de Ismail Xavier,¹⁴¹ que mostra que há uma proximidade entre o filme e o discurso criado por historiadores como Eric Hobsbawn, que contribuiu de forma monumental para o estabelecimento de uma maior compreensão dos eventos históricos em questão, bem como mostrou a importância de uma atitude descomprometida para com o poder. *Bandidos*¹⁴², por exemplo, publicado originalmente no ano de 1969, ainda hoje é uma referência incontornável, afinal nele encontram-se as bases deste estudo em diferentes localidades, que vão desde a Europa até a América Latina e a Ásia. Cabe também a referência a *Ecos de Marselhesa*¹⁴³, trabalho onde Hobsbawn retoma o tema da Revolução Francesa atentando para o fato de que a violência revolucionária da classe trabalhadora foi cooptada pela burguesia, que a utilizou em prol de seus próprios interesses¹⁴⁴.

Já sobre as diferenças entre *Barravento* e *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, é interessante ressaltar que a crítica especializada recebeu o lançamento do segundo com grande empolgação, referindo-se a ele como um artefato “muito mais importante” do que o primeiro, porque teria uma maturidade muito maior enquanto linguagem cinematográfica: “(...) há trinta filmes entre ‘Barravento’ e ‘Deus e o Diabo na Terra do Sol’; trinta filmes que o Glauber fez na cabeça, provavelmente”.¹⁴⁵ É bastante perceptível, entretanto, que essa forma de tratar este segundo filme é jubilosa, uma espécie de comemoração quando de seu lançamento em 1964. O que podemos dizer hoje é que de fato o filme nasceu após um longo período de maturação, já que ele foi filmado com base não apenas na versão final do roteiro, mas em algumas versões

¹⁴⁰ MONZANI, 2005, *Op. Cit.*, p. 250.

¹⁴¹ XAVIER, 2007, *Op. Cit.*

¹⁴² HOBBSAWN, Eric. **Bandidos**. São Paulo: Paz e Terra, 2010.

¹⁴³ HOBBSAWN, Eric. **Ecos da Marselhesa**: dois séculos reveem a Revolução Francesa. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. Cf. também: HOBBSAWN, Eric. **Rebeldes primitivos**: Estudos sobre formas arcaicas de movimentos sociais nos séculos XIX e XX. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1970.

¹⁴⁴ Nossa referência a este autor segue atrelada, assim, à referência a Herbert Marcuse, o qual sustenta que mesmo após a revolução francesa, esta situação se repetiu inúmeras vezes, por meio de um movimento dialético, que o autor chama de “dialética da civilização”. MARCUSE, Herbert. **Eros e Civilização**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1981, p. 92.

¹⁴⁵ VIANY, 1999, *Op. Cit.*, p. 52.

diferentes dele.¹⁴⁶ Essa especificidade por si só mostra que o filme se trata de um discurso que tem um potencial didático sobre a tessitura de uma narrativa histórica.¹⁴⁷ Essa atitude de Glauber Rocha, afinal, demonstra que ele fez uma leitura de toda uma bibliografia relevante e empenhou-se no desenvolvimento de uma narrativa diferenciada sobre os sertanejos e sobre o banditismo social, algo que aparentemente se relaciona com a sua pulsão pela história. A câmera, assim, seria a sua versão do que poderia ser um outro utensílio utilizado por um historiador durante a etapa da escrita, sendo que ambos, o cineasta e o historiador, tem em comum o fato de escreverem apenas após a realização de toda uma pesquisa.¹⁴⁸ Mas como todas estas referências se sintetizam em *Deus e o Diabo na Terra do Sol*? Qual é a perspectiva histórica que caracteriza este filme? Ismail Xavier aponta que este filme elege uma perspectiva teleológica da história, que consiste em uma utopia socialista e messiânica – repetindo, portanto, uma fórmula que de certo modo já havia sido apresentada em *Barravento*:

Quando assistimos a *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), experimentamos a forte ressonância da fórmula da transformação radical reiterada em diferentes momentos pelo líder messiânico, pelo cangaceiro místico e pela canção do narrador ao final: "o sertão vai virar mar e o mar virar sertão". Ela condensa um princípio básico do filme: a recapitulação das revoltas camponesas está lá para nos ensinar que a Revolução é destino certo no sertão, não só porque há injustiças flagrantes no presente, mas acima de tudo porque há uma continuidade entre a tradição de rebeldia do passado e a futura liberação pela violência.¹⁴⁹

Como ocorre nos textos escritos, um filme também pode mobilizar muitas figuras de linguagem no intuito de transcender o sentido literal das palavras e das imagens. É o que acontece nessa frase referida por Xavier, “o sertão vai virar mar e o mar vai virar sertão”, clara referência a um mito indígena presente na tradição oral do nordeste brasileiro.¹⁵⁰ O que torna

¹⁴⁶ Como esclarece José Carlos Avellar, o ponto de partida em *Deus e o Diabo na Terra do Sol* pode não ser o começo do filme, tal como ele nos é mostrado durante a sua projeção, mas uma cena que decorre já na metade da narrativa: aquela em que Corisco, interpretado por Othon Bastos, encarna Lampião. Isso porque uma versão anterior de roteiro, que remonta ao ano de 1958 e se intitulava “A Ira de Deus”, previa que esta cena fosse apresentada logo nos primeiros minutos, pois nessa versão Corisco era a figura central. AVELLAR, José Carlos. **Deus e o diabo na terra do sol**. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

¹⁴⁷ Poderíamos nos perguntar, agora, sobre os limites e as possibilidades de dar conta de uma história tão ampla durante o tempo de projeção de um filme, mesmo que estejamos falando de um filme de longa-metragem. Robert Rosenstone atentou para o fato de que o cinema também tem as suas vantagens em relação aos textos escritos, como a sua popularidade, que é muito maior do que a dos textos produzidos por historiadores de profissão – o que pode ter a sua razão, dentre outros motivos, porque ele nos permite “ver” o passado: “(...) assistir a história se desenrolar de seus olhos”. ROSENSTONE, 2010, *Op. Cit.*

¹⁴⁸ Essa afirmação, como se pode notar, é uma referência a Alexandre Astruc, que comparou a narrativa cinematográfica ao texto escrito: “O autor escreve com a câmera como o escritor escreve com a caneta” (*La mise en scène n'est plus un moyen d'illustrer ou de présenter une scène, mais une véritable écriture. L'auteur écrit avec sa caméra comme un écrivain écrit avec un stylo*). ASTRUC, Alexandre. Naissance d'une nouvelle avant-garde: La caméra stylo. **L'écran français**, n° 144, 30 de março de 1948.

¹⁴⁹ XAVIER, 2001, *Op. Cit.*, p. 129.

¹⁵⁰ A forma como a frase surge no filme confere à utilização dela um caráter de referência, e não de apropriação copiosa. Em *Os Sertões* (1902, Euclides da Cunha), afinal, o beato de Canudos dizia: “O sertão vai virar praia e a

esta frase um pouco mais complexa do que pode parecer à primeira vista é o fato de que a partir dela o filme recorre ao mesmo tempo às figura metafórica e alegórica.¹⁵¹ Ela pode ser vista enquanto metáfora se considerarmos apenas o espaço pró-filmico – o espaço próprio da tela do filme. Nesse sentido, “O sertão vai virar mar e o mar vai virar sertão” é apenas um enunciado, mas um enunciado repetido diversas vezes ao longo do filme. Primeiro, ele é lançado pelo personagem Sebastião, o beato, em forma de profecia. Ou seja, ele afirmava que em breve os sertanejos iriam se libertar da opressão por meio da revolta. Em seguida a frase é repetida por Corisco, e depois é repetida no final, onde aparece de maneira a reiterar a promessa de redenção. Este tema já foi esclarecido por Lúcia Nagib, que faz uma transcrição da metáfora:

Na primeira vez em que o Beato Sebastião prevê que “o sertão vai virar mar, e o mar vai virar sertão”, a frase é seguida da afirmação de ressonância marxista: “o homem não pode ser escravo do homem”. A seguir, ele anuncia a inversão: “Quem é pobre vai ficar rico no lado de Deus, e quem é rico vai ficar pobre nas profunda do inferno”. Está claro, portanto, que se trata de um mar metafórico referente ao processo revolucionário pelo qual o oprimido tomará o poder, castigando o opressor.¹⁵²

A frase “O sertão vai virar mar e o mar vai virar sertão” é uma metáfora que integra o discurso alegórico mais geral do filme. É dessa forma que ela transcende o assunto que está sendo contado no âmbito da fabula para dialogar com os eventos históricos que se fazem presentes no contexto dos responsáveis pela obra. Essa parte, a alegoria, é mais complexa do que a metáfora. Para compreender melhor essa questão devemos ter em mente que esse tipo de recurso não acontece apenas nestes três momentos de *Deus e o Diabo na Terra do Sol*. Na verdade, as metáforas e as alegorias perpassam todo o filme. A personagem Sebastião, por exemplo, pode ser vista como aquilo que ele encena: um líder religioso, mas também como uma alusão metafórica a D. Sebastião de Portugal, aquele que entrou para a história por ter sido dado

praia vai virar sertão”. Cf. NAGIB, Lucia. **A utopia no cinema brasileiro**: matrizes, nostalgia e distopias. São Paulo: Cosac Naify, 2006, p. 28-29. Ademais, como aponta Rosenberg Cariry, a metáfora de *Deus e o Diabo na Terra do Sol* relaciona-se mais diretamente a uma lenda indígena marcadamente presente entre os indígenas do Cariri, no Ceará. Trata-se da “Lenda das pedras das batateiras”, que conta que há uma pedra na nascente do rio Batateiras que um dia irá rolar, “inundando toda a região e despertando uma serpente que vem devolver as terras dos índios”. CARIRY, Rosenberg. Cariri, a nação das utopias. **Diário do Nordeste**, Fortaleza, 29 de novembro de 2008, especial para o Caderno 3.

¹⁵¹ Metáfora e alegoria são coisas distintas. Metáfora é um signo que vem do latim *metaphòra* (metáfora), e pode ser traduzido como “mudança” ou “transposição”. É a mudança do sentido comum de uma palavra por outro sentido possível que, a partir de uma comparação subentendida, tal palavra possa sugerir. Alegoria, por sua vez, tem uma formulação mais complexa. Ela vem do grego *allégoria*, que é formado de *állos* (“outra”) somado ao radical do verbo grego *agoreúó* (falar em público), mais o sufixo *ia*, que denota “dizer outra coisa além do sentido literal das palavras”. Neste trabalho, portanto, referimo-nos à metáfora como uma figura de linguagem usada mais pontualmente e de maneira a se referir a termos isolados. A alegoria, por sua vez, diz respeito à totalidade da narrativa, sendo formada por diversas metáforas interconectadas.

¹⁵² NAGIB, Lúcia. *Imagens Do Mar Visões Do Paraíso No Cinema Brasileiro Atual. XXIV Congresso Brasileiro de Comunicação*. Campo Grande - MS: INTERCOM, setembro 2001.

como desaparecido na época da Batalha de Alcácer-Quibir, no ano de 1578.¹⁵³ Só que ele também representa, pela herança da tradição, outros personagens ligados ao messianismo brasileiro, como Antônio Conselheiro ou José Maria (líder messiânico do Contestado).

Outro exemplo é Antônio das Mortes, personagem que primeiro alegoriza o coronel José Rufino e todos os matadores de cangaceiros, mas em seguida também pode ser relacionado a Arthur de Andrade Guimarães e os soldados que ele comandou durante o ataque que destruiu o povoado de Canudos. O mesmo vale para as situações específicas narradas em algumas outras cenas, como é o caso do sacrifício de uma criança empreendido por Sebastião e Manuel, episódio que se vincula ao caso de Pedra Bonita, local onde eclodiu um movimento messiânico de caráter sebastianista entre os anos de 1836 e 1838. Por fim, outro exemplo possível é o das cenas em que vemos os seguidores de Sebastião todos mortos, uma clara alusão ao massacre de 05 de outubro de 1897, quando homens, mulheres e crianças tiveram as cabeças decapitadas em Canudos.

Seria de se esperar que um único texto de um historiador pudesse dar conta de todos estes episódios históricos com os quais o filme parece conversar? A verdade é que é comum que um filme traga um grande número de referências a outros discursos ou eventos que lhes precedem. Esta tese considera que, no fim das contas, o objeto filme traz um discurso sobre o real, algo que vale inclusive para *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, apesar dele lograr uma narrativa alegórica e conseguir referir-se a diferentes objetos ao mesmo tempo – sendo que os temas do messianismo/sebastianismo e do banditismo são centrais. Além disso, nossa análise aponta ainda que a perspectiva de *Deus e o Diabo na Terra do Sol* se diferencia, por exemplo, da perspectiva literária de Euclides da Cunha em *Os Sertões* (1902), que apresenta Antônio Conselheiro a partir de uma fala racista, o que indica que o autor o via como a expressão sublime daqueles elementos que caracterizariam a força e a fraqueza de uma “raça”.¹⁵⁴

Tendo em vista o fato de que temos um amplo e qualificado número de textos e pesquisas sobre o assunto, podemos nos questionar sobre o seguinte: em que uma nova análise deste filme pode contribuir? Ora, grande parte das leituras do filme enxergam nessa perspectiva teleológica que se instaura pela referência à tradição de rebeldia e pela promessa utópica de libertação pela violência, uma alegoria da esperança. Aqui, por outro lado, pretendemos

¹⁵³ Sobre o Sebastianismo e o caráter messiânico do reinado de D. Sebastião, Cf. HERMANN, Jacqueline. *No reino do desejado*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

¹⁵⁴ “Primeiros efeitos de variados cruzamentos, destinavam-se talvez à formação dos princípios imediatos de uma grande raça. Faltou-lhes, porém, uma situação de parada, o equilíbrio, que lhes não permite mais a velocidade adquirida pela marcha dos povos neste século. Retardatários hoje, amanhã se extinguirão de todo”. CUNHA, Euclides. *Os Sertões*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1998, p. 17.

estabelecer um contraponto: iremos ver que se existe esperança, na verdade ela não é de todo um dado positivo. Ademais, este capítulo defende que é possível problematizar a ideia de que *Deus e o Diabo na Terra do Sol* representa os líderes religiosos e os cangaceiros com o objetivo de valorizar a mística que já existia em seu entorno. Afinal a perspectiva deste filme é a de que as pessoas que vivem no sertão estavam sozinhas em uma linha de frente contra o banditismo, o fanatismo, a exploração social e a repressão policial.

Para tratar destes temas, organizamos nossa análise de *Deus e o Diabo na Terra do Sol* da seguinte forma: os três tópicos subsequentes correspondem às três rupturas que inauguram cada uma das etapas da narrativa, conforme ilustra a tabela abaixo.

Tabela 5: Divisão em três etapas da narrativa de *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964)

<ul style="list-style-type: none"> • 00:00:00 – 00:19:20 	<p>1º Manuel e Rosa vivem sob a exploração do Coronel Moraes, até que Manuel mata seu patrão durante a partilha do gado.</p>
<ul style="list-style-type: none"> • 00:19:21 – 01:03:12 	<p>2º Após a morte da mãe de Manuel, ele segue, sempre acompanhado de Rosa, os caminhos do messianismo sob a liderança de Sebastião. Manuel permanece cego em relação ao fanatismo religioso, até que Rosa encontra-se em uma situação em que se vê obrigada a matar o líder messiânico.</p>
<ul style="list-style-type: none"> • 01:03:13 – 01:58:16 	<p>3º Após a extinção do movimento messiânico liderado por Sebastião, Manuel e Rosa passam a integrar o bando de Corisco, que sobreviveu ao ataque que levou à morte de Lampião. Dessa vez Rosa se envolve com o grupo, deixando de perceber os erros cometidos por eles. Então entra em cena Antônio das Morte, que extermina o grupo de cangaceiros. Manuel e Rosa saem vivos do confronto.</p>

Neste quadro o foco recai sobre as rupturas que se dão a partir de três mortes: a do coronel Moraes pelas mãos de Manuel, a de Sebastião pelas mãos de Rosa, e por último de Corisco, abatido por Antônio das Morte. Defendemos que essas mortes alegorizam um discurso sobre a participação e união de todos os oprimidos da sociedade para superar as interdições que os impedem de ter livre acesso às mínimas condições para construir uma vida

própria. Assim, a seguir trataremos de cada uma das etapas que foram rompidas de uma forma mais aprofundada.

2.2. PRIMEIRA ETAPA: MANUEL E ROSA, A ESPERANÇA CONTRA O PRAGMATISMO

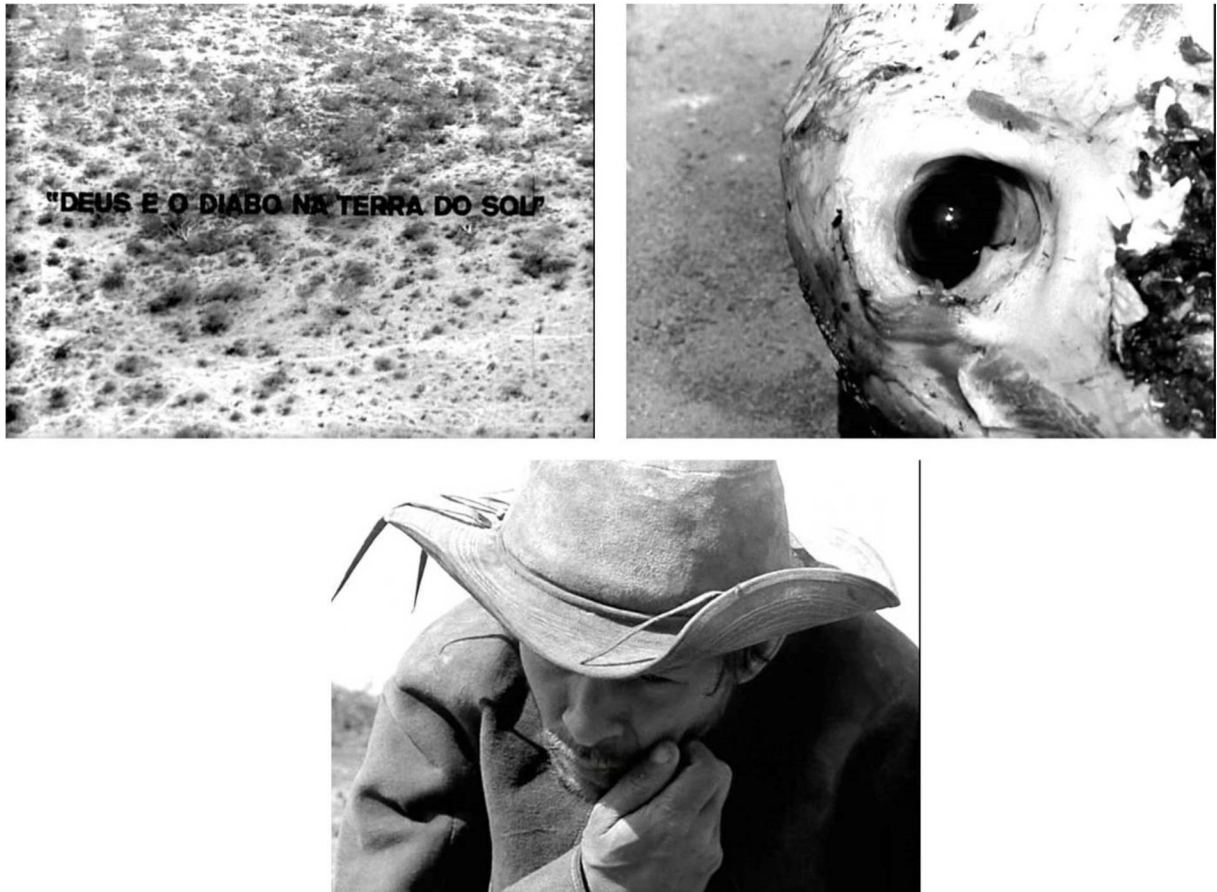
Segundo nossa divisão em três etapas, a primeira parte do filme *Deus e o Diabo na Terra do Sol* ocupa aproximadamente os primeiros vinte minutos do tempo total da película, que tem a duração de quase duas horas. Embora tenha uma minutagem mais curta em relação às outras duas partes, ela dura o suficiente para que se apresentem dois dos protagonistas principais: Manuel e Rosa. Além disso, é apresentado ainda o espaço da ação, que é o sertão baiano, utilizado no sentido de representar o sertão nordestino de maneira geral, espaço que o filme valoriza desde o seu título, denominando-a simplesmente como “terra do sol”.

Valoriza-se, em relação ao espaço da ação, as paisagens deste local, já que nestes primeiros vinte minutos a fotografia (de Waldemar Lima) revela que a encenação foi feita majoritariamente em locações externas, com a exceção apenas dos planos referentes ao interior da casa de Rosa e Manuel, que vivem com a mãe do protagonista. Valoriza-se também a forma como as personagens se relacionam com as condições propiciadas pela caatinga, o que ocorre desde as primeiras imagens do sertão, logo no início do filme, quando Manuel surge cavalgando em planícies semidesérticas, encenação feita a partir de tomadas aéreas que mostram a terra seca por meio de movimentos de câmera que logram destacar um sol forte em um céu com poucas nuvens.

Essa relação entra as protagonistas e essa natureza que se distingue por ser um bioma extremamente fragilizado pelo clima quente e seco, é o principal elemento que caracteriza o mundo destas personagens e a sua vida cotidiana. Durante a exposição das imagens deste início do filme, um dos elementos mais marcantes é a diferença entre Manuel e Rosa, porque eles se relacionam de formas distintas com o universo em que eles vivem. Seus gestos e ações parecem se opor diametralmente, de tal forma que as ações das personagens se impõem enquanto um elemento que parece demandar maior atenção do espectador, que pode se questionar sobre

algumas de suas atitudes. Por exemplo: por que Rosa permanece sempre tão silenciosa? Por que, apesar de tudo, Manuel sempre age a partir de sentimentos de esperança?

Figura 12: Representação alegórica do Sertão Nordestino nas imagens de abertura de *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964)



Fonte: DEUS e o Diabo na Terra do Sol, 1964, *Op. Cit.*

Evidentemente, há em todo este início uma crítica latente contra a desigualdade social, sendo que muitas imagens apontam para o problema da fome e da seca causadas pela escassez de chuvas – como a carcaça de um animal morto que a câmera enfoca –, que é um fato relacionado com as condições naturais da região, mas que na época da produção de *Deus e o Diabo na Terra do Sol* tinha maiores consequências para os habitantes da região devido ao descaso e à falta de investimentos em infraestrutura por parte do poder público. De outra feita, a relação entre Manuel e o seu patrão, o Coronel Moraes, aponta também para o problema dos grandes latifúndios, marco de uma prática de cunho político-social tão cara às relações sociais

no interior rural brasileiro ao longo de todo o século XX.¹⁵⁵ Essa homologia entre o universo ficcional de *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (que podemos chamar também de significante) e a realidade sócio-política do sertão (o significado) é um elemento que tem sido objeto de estudos de grande relevância. Pode-se dizer, de maneira geral, que parte da bibliografia têm relacionado essa crítica social do filme ao trabalho realizado por Guimarães Rosa em seu livro *Grande Sertão: Veredas* (1956), obra-prima da literatura brasileira que precedeu o filme de Glauber no que diz respeito à alegorizarão de realidades concretas ligadas à história do Nordeste brasileiro, como o é o caso do coronelismo, mas também da Guerra de Canudos, no intuito de transcender uma representação realista para lançar uma reflexão mais geral das estruturas que caracterizam o universo político e social de todo país.¹⁵⁶

A crítica social é um elemento marcante de *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, mas essa crítica, a exemplo do que acontece em *Barravento*, é feita a partir de um esforço em manter no primeiro plano os valores e símbolos ligados aos sujeitos excluídos. É por essa razão que neste momento daremos destaque às ações de Manuel e de Rosa, que são como que opostas. Manuel age sempre pautado em uma esperança, que em muitos momentos é realmente uma esperança ingênua devido ao fato de que ela se pauta na crença de que a sua condição de vida pode melhorar por meio de resoluções em âmbito individual ao invés de coletivo. Rosa, ao contrário, parece expressar, ao menos nesta primeira etapa, uma maior consciência de classe, consciência essa que parece ocorrer devido ao fato de ela ser uma mulher.

O conjunto de dezesseis imagens a seguir se refere aos planos que contém os diálogos inaugurais entre Manuel e Rosa¹⁵⁷. A primeira imagem retrata o momento em que Manuel chega em sua casa, logo após sua cavalgada pelas planícies da caatinga. A fotografia privilegia cada gesticulação de Rosa, que se concentra em realizar sua atividade, batendo o pilão no intuito de moer os grãos, mas sempre indiferente em relação à insistente fala de Manuel acerca do seu “impressionante” e recente encontro com uma pequena procissão que era conduzida por um beato de nome Sebastião. Ainda durante o mesmo plano, vemos Manuel caminhar em direção a sua mãe, insistindo no mesmo assunto, só que ela também não esboça nenhuma reação. A mensagem, neste ponto, é contundente: trata-se de mostrar que as mulheres, ao menos as protagonistas, não estão interessadas em ilusões ou em fanatismos religiosos.

¹⁵⁵ Cf. SOUZA JÚNIOR, Zenildo Soares de. **Coronéis e compadres: família, poder e lealdade no sertão**. Tese (Doutorado em Ciências Sociais). São Paulo: PUCSP, 2015.

¹⁵⁶ Cf. PEREIRA, Pedro Paulo Gomes. O sertão dilacerado: outras histórias de Deus e o Diabo na terra do sol. **Lua Nova**, São Paulo, n. 74, p. 11-34, 2008.

¹⁵⁷ DEUS e o Diabo na Terra do Sol, 1964, *Op. Cit.*, min. 00:05:51-00:11:40.

Figura 13: Sequência da casa de Manuel e Rosa, primeira parte de *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1962)



Fonte: DEUS e o Diabo na Terra do Sol, 1964, *Op. Cit.*

A mesma sequência de planos tem sua continuidade por meio das tomadas internas da casa. Entre outras coisas, elas surgem no sentido de reforçar essa mesma mensagem, ressaltando mais ainda a indiferença de Rosa. Em uma segunda fotografia sobre a vida doméstica, vemos Rosa e Manuel na moagem. Em seguida, em novos planos, o diálogo em que Manuel expressa sua esperança de que a sua condição de vida viesse a melhorar por conta da possibilidade de que ele viesse a conseguir comprar um pedaço de terra e ter uma colheita própria para eles, o que dependeria exclusivamente do pagamento que o seu patrão lhe faria no dia seguinte. A essa atitude sonhadora e esperançosa, Rosa responde com um total desinteresse: “Acho que não adianta”. Essa é a única frase de uma mulher durante todos os primeiros vinte minutos da exposição da trama, e contrasta fortemente com a frase final de Manuel: “É Rosa, acho que pode vir um milagre”.¹⁵⁸

¹⁵⁸ *Ibidem.*

O interessante dessas fotografias internas é que elas indubitavelmente foram tiradas no intuito de tecer uma representação do que poderia ser a vida doméstica de um casal comum do Sertão. E o que elas revelam é que dentro de casa quem trabalha mais é Rosa, afinal ela aparece sempre empenhada em seus afazeres, em suas “tarefas domésticas”, ao passo que Manuel se dedica apenas a elucubrações fantasiosas acerca do seu próprio trabalho, que ocorre, se pode perceber nitidamente, apenas fora de casa. Não se trata, contudo, de um detalhe desproposital, que surge a despeito do que o filme realmente queria mostrar, como aconteceriam naqueles casos em que se revelariam o “latente por trás do aparente”, o “não-visível através do visível”, conforme a teoria do historiador Marc Ferro.¹⁵⁹ Se estes gestos e essa diferença entre Manuel e Rosa pudessem ser vistos como “detalhes”, até mesmo como “detalhes inúteis”, seria muito mais no sentido proposto por Roland Barthes, que defende que mesmo estes elementos aparentemente inúteis tem uma função dentro de uma narrativa.¹⁶⁰

A representação alegórica de *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, embora se empenhe em opor-se ao modelo de representação melodramático, também se constitui, como ocorre em todo tipo de discurso, independentemente de suas características mais distintas, a partir de situações que encontram a sua correspondência em um referente real fora do universo narrativo. Isso é um dado muito evidente, porém o destacamos porque é por causa dele que se faz necessário muitas vezes recorrer a outras reflexões acerca deste mesmo referente real e que são outras que não o próprio filme. Em *Barravento*, por exemplo, as referências foram principalmente os textos que nos falam acerca da religiosidade afro-brasileira, como se pode notar no capítulo anterior. O fato de que precisamos recorrer a outros textos que nos ajudam a compreender melhor a mensagem dos filmes analisados reafirma que estas obras foram feitas a partir de um esforço em privilegiar os valores e os símbolos dos sujeitos excluídos da história, porque a compreensão do seu discurso depende em muito de uma maior familiarização com estes mesmos símbolos e valores.

Após essa breve justificativa, vamos nos referir ao livro *Mulheres, raça e classe* (2016), da intelectual e feminista estadunidense Angela Davis, porque trata-se de um trabalho que nos

¹⁵⁹ Ademais, como argumenta Eduardo Morettin, estes são conceitos que lograram “afirmar a possibilidade de recuperar o “não visível” através do “visível” como contraditória, já que essa análise vê a obra cinematográfica como portadora de dois níveis de significado independentes, perdendo de vista o caráter polissêmico da imagem. Este raciocínio só tem sentido para aqueles que, ao analisarem um filme, separam da obra o enredo como um “conteúdo” que caminha paralelamente às combinações entre imagem e som, ou seja, aos procedimentos especificamente cinematográficos. Cf. MORETTIN, Eduardo Victorio. O Cinema como fonte Histórica na obra de Marc Ferro. **História: Questões & Debates**, Curitiba, n. 38, p. 11-42, Editora UFPR, 2013.

¹⁶⁰ Segundo Barthes, por mais que a princípio possa parecer não haver razão para a sua presença, os detalhes têm sim um significado, já que sua presença é incondicional simplesmente por estarem presentes. Cf. BARTHES, Roland et al. *Literatura e semiologia*. Petrópolis: Vozes, 1972, p. 35-44; BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Lisboa: Edições 70, 1987, p. 121-130.

ajuda a compreender algumas das questões em jogo nessa sequência de imagens e sons da primeira parte de *Deus e o Diabo na Terra do Sol*. Em um capítulo intitulado “A obsolescência das tarefas domésticas se aproxima: uma perspectiva da classe trabalhadora”, Davis esclarece algumas questões acerca dessa diferença entre o trabalho doméstico exercido pelas mulheres e o trabalho dos homens, único dos dois que é remunerado, referindo-se ao exemplo do Movimento pela Remuneração das Tarefas Domésticas que teve origem na Itália em 1974. Trata-se de um movimento realizado quando um grupo de mulheres se mobilizou em torno da ideia de que dever-se-ia remunerar o trabalho doméstico, assim como acontecia com os homens que trabalhavam apenas fora de casa.¹⁶¹ Quer dizer, o período tratado por Davis é muito próximo do em que foram rodadas as imagens de *Deus e o Diabo na Terra do Sol* – se pode dizer, assim, que o filme foi produzido quando a divisão do trabalho decorrente das relações sociais de sexo era ainda mais marcante do que na atualidade.

O que está em jogo, portanto, é a exposição do fato de que as mulheres exerciam trabalhos que não eram remunerados e, mais do que isso, mera até mesmo invisíveis, nos mesmos moldes que aparece em Buraquinho, a cidade fictícia de *Barravento* onde as mulheres eram as únicas protagonistas na criação das suas crianças. Nestes três textos, em *Barravento*, em *Deus e o Diabo na Terra do Sol* e em Angela Davis, o trabalho das mulheres em casa destaca-se como aquilo que possibilitava que os outros membros da família, os homens em especial, trabalhassem fora de casa, trocando sua força de trabalho por salários. Angela Davis, contudo, argumenta que uma remuneração das tarefas domésticas tem um caráter problemático – e cita, como um exemplo da percepção acerca das consequências trágicas do pagamento pelos afazeres domésticos, um filme dirigido por Ousmane Sembène, a obra conhecida no Brasil como *A Garota Negra* (*La noire de...*, 1966):

A personagem principal é uma jovem senegalesa que, depois de procurar emprego, se torna preceptora de uma família francesa que vive em Dakar. Quando a família volta para a França, ela a acompanha, entusiasmada. Entretanto, uma vez na França, ela descobre que será responsável não só por cuidar das crianças, mas por cozinhar, limpar, lavar e todos os outros afazeres domésticos. Em pouco tempo, seu entusiasmo inicial cede lugar à depressão – uma depressão tão profunda que ela recusa o salário que a família oferece. A remuneração não pode compensar sua situação análoga à escravidão. Sem recursos para voltar ao Senegal, ela fica tão tomada pelo desespero que escolhe se suicidar para não viver por tempo indefinido o destino de cozinhar, varrer, tirar o pó, esfregar...¹⁶²

¹⁶¹ Cf. DAVIS, Angela. **Mulheres, raça e classe**. São Paulo : Boitempo, 2016.

¹⁶² *Ibidem*, p. 249.

Deve-se ressaltar que é inegável que a mobilização das mulheres, ainda que quando feita a partir de reivindicações problemáticas como o é a ideia da remuneração pelo trabalho exercido pelas “donas de casa”, trouxeram algumas soluções importantes, mesmo que parciais, como a tomada de consciência de alguns homens que começaram a colaborar com suas parceiras em casa. Contudo, pode-se argumentar que certos questionamentos ainda hoje são pertinentes. Por exemplo: “por que a economia capitalista é estruturalmente hostil à industrialização das tarefas domésticas”? Por fim, destaca-se que Davis tem o mérito de compreender que “(...) nem as mulheres e nem os homens deveriam perder horas preciosas de vida em um trabalho que não é nem estimulante, nem criativo, nem produtivo”.¹⁶³

Deus e o Diabo na Terra do Sol é um discurso que tem em comum com este trabalho de Davis o fato de ele argumentar em favor de uma mudança em relação às condições da classe trabalhadora, sendo que essas condições não são as mesmas ao longo do filme. Nesta primeira parte, a condição essencial de Rosa e de Manuel é determinada pelos valores patriarcais, que no filme são representados como inerentes ao coronelismo. É por isso que Manuel não se atenta aos conselhos de Rosa, afinal ele é um, acostumado com a sua liberdade ao trabalhar fora. Seu trabalho, aliás, lhe permitia transitar entre diferentes espaços, visitando novos lugares durante a travessia do gado pelo sertão. Não seria essa maior liberdade um motivo para sua grande curiosidade pelo devir, ainda que as evidências apontem que não há de fato nada que sustente sua esperança de melhora?

Após a sequência interna anteriormente descrita, e em um movimento linear, temos imagens do dia seguinte, que mostram Manuel no centro da cidade, cumprimentando diversas pessoas, mas já a caminho do local onde poderá encontrar com seu patrão para receber o dinheiro que ele quer usar para ter uma colheita própria. Nesse ponto da exposição, a partir do minuto 00:13:40, tem início a cena que apresenta o incidente que estabelece o primeiro ponto de transição. Nossa análise no capítulo anterior mostrou que em *Barravento* um elemento central a ser considerado era o sincronismo entre imagem e som. No caso de *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, no entanto, a situação parece diferir um pouco, pois essa já é a terceira cena em que a atenção para os detalhes da fotografia se estabelece como o elemento central para sua compreensão – se deve destacar, entretanto, que a trilha sonora exerce uma função semelhante neste segundo filme, visto que ela exprime valores identitários de extrema importância, assunto sobre o qual falaremos um pouco mais adiante. Se pode resumir uma mensagem central desta cena, portanto, pela atenção às imagens, cuja principal orientação claramente é a de contrapor

¹⁶³ *Ibidem*, p. 237.

toda a estrutura de poder centrada na figura do coronel à iminente revolta contra este poder, que se adensa na personagem de Manuel.

Figura 14: Manuel ataca o Coronel Moraes



Fonte: *DEUS e o Diabo na Terra do Sol*, 1964, *Op. Cit.*

Na primeira imagem, o espaço entre os cercados do curral, os limites do próprio quadro e a figura de uma grade criada pela sombra da cerca no chão formam algo que pode ser descrito como uma passagem ou um corredor. Vê-se Manuel ao fundo e se preparando para seguir por este caminho. O protagonista segue lentamente, mas antes de aproximar-se um pouco mais retira o chapéu de sua cabeça em sinal de respeito. A câmera permanece estática, como se ela quisesse permanecer mais tempo ali para conseguir entender melhor o que é que está se passando.

Não é possível que possamos recordar, aproveitando os segundos de suspense, que antes de chegar neste lugar Manuel já havia explicado para sua família sobre a sua experiência com Sebastião, um senhor “milagreiro” que vagueava pelo sertão? Caso essa conversa com Moraes não desse certo, o caminho do Beato não poderia ser uma alternativa para Manuel? Mas ele estava ali naquele momento: era hora de fazer a partilha do gado. A câmera, em seguida, começa a acompanhar mais de perto os gestos de Manuel e as respostas do Coronel Moraes, que o tempo todo estava no final daquele corredor, aguardando que o seu funcionário se aproximasse. O patrão, todavia, parece ver nesse homem humilde que veio ao seu encontro um “vaqueiro tradicional”, nos moldes descritos pela literatura mais tradicional, ou seja, um sujeito

pertencente à “uma raça” que é de fato forte, mas que é também “submissa”.¹⁶⁴ Senão, por que é que ele resolveu que iria lográ-lo neste instante e ainda sair impune?

Quando Manuel questiona o coronel sobre a sua parte na partilha, este afirma simplesmente que não iria pagar nada: “Não tem conta pra acertar, as vacas que morreram eram todas suas”. Morais vira-se de costas, querendo logo encerrar o assunto com a palavra final. O vaqueiro, no entanto, insiste. A câmera fixa em suas reações, mostrando-o andar de um lado para o outro, sem se dar por vencido. Enfim, ele esboça uma reação: “O senhor não pode tirar o que é meu”. Ofendido, o Coronel fala de forma mais rude, pois esse é o seu jeito de impor-se: “Está me chamando de ladrão?”. A resposta de Manuel pode ser decisiva, mas o que ouvimos é o silêncio. O vaqueiro parece precisar pensar um pouco no assunto. Vemos a expressão do seu rosto, que na imagem aparece em primeiro plano. Morais aguarda uma resposta, talvez um pedido de desculpas. No que estaria Manuel pensando? Pode-se imaginar que na sua cabeça estava passando um filme sobre todo o trabalho e o tempo que ele dedicou para trazer aquelas vacas para Morais. É possível ainda que ele tenha pensado até em algumas das vezes que ele se dedicou com honestidade na partilha, marcando o gado sem mentir, respeitando sempre a propriedade alheia. Enfim, uma resposta: “foi o senhor quem disse”¹⁶⁵.

Diante dessa afronta, o coronel acreditou que precisava dar uma lição no seu empregado. As imagens o mostram erguer o seu chicote para golpear Manuel pelas costas algumas vezes, até que, para seu espanto, Manuel vira-se e revida, e o espectador o vê erguer seu facão e matar Morais. Dá-se então um corte brusco e, na sequência, vemos o ex-vaqueiro em fuga, perseguido por alguns homens a cavalo. Ouvimos uma trilha impactante, que na sua maneira de interagir com a imagem pode parecer familiar para aquele público mais habituado aos *westerns*. A música permanece durante toda a cena do enfrentamento entre Manuel e estes dois homens que o seguem até a sua casa. Manuel desce do cavalo e Rosa corre para acudi-lo. Ele saca um revólver e mata os dois jagunços, personagens secundários, mas como consequência de toda a ação, sua mãe também morre. Ouvimos, mais uma vez, o silêncio, que agora é similar àquele representado por uma das pausas de uma partitura de uma música orquestral.

¹⁶⁴ Euclides da Cunha traz uma visão do homem pautada nos valores raciais caros ao Brasil dos séculos XIX, XX e início do XXI. Se aplicarmos essa mesma visão ao coronel fica mais claro o porquê de suas ações. Se conseguirmos nos colocar em seu lugar, é possível compreender que ele partilha dessa visão estereotipada. É possível entender também que certamente o seu erro foi esquecer-se de valorizar uma “qualidade inerente ao sertanejo”: a sua honestidade na partilha do gado. Quanto a Euclides, o darwinismo social fica evidente ao longo de todo o seu livro, mas principalmente na segunda parte, onde ele se dispõe a falar do “Homem”. Cf. CUNHA, 1998, *Op. Cit.*, p. 59.

¹⁶⁵ DEUS e o diabo na Terra do Sol, 1964, *Op. Cit.*

Agora Manuel é capaz de medir as consequências de seus atos, tendo em vista que sua mãe morreu bem diante de seus olhos. A câmera foca na sua expressão, que parece ser de dor e angústia. Ele está desconsolado, com seu rosto e passos sempre em primeiro plano. Ouvimos uma música cantada fora de campo, entoada por uma voz masculina: “Meu filho tua mãe morreu. Não foi da morte de Deus, foi de briga no sertão. Meu filho, dos tiros que o jagunço deu”¹⁶⁶. Em seguida, mais um corte seco. As imagens nos mostram que Manuel, ao lado de rosa, já havia velado e enterrado a sua mãe. Agora eles iriam seguir adiante.

Outra imagem que se deve destacar é a da mãe de Manuel deitada morta no chão, e que deve ser vista ao lado de outras duas imagens: a da mão do Coronel Moraes com o seu chicote em riste e a de Manuel, com seu facão também erguido em resposta à agressão. Essas três imagens são emblemáticas do desenrolar dos acontecimentos deste primeiro ato de *Deus e o Diabo na Terra do Sol*. Elas nos mostram que em parte o filme se organiza em torno de relações causais, onde cada acontecimento se relaciona com o anterior e o posterior de forma fatídica. Vimos que há uma diferença entre os personagens masculinos e os personagens femininos. Mas essa diferença é menor do que a diferença que separa os sertanejos do coronel. Ao contrário dos outros, Moraes parece acreditar que sabe de tudo, o que é mostrado pela expressão sisuda da personagem e o seu modo de agir, que exprime que para ele os outros estão no mundo para lhe servir. O coronel, dono de tantas vacas, não pensou no seu próximo. Ele não foi capaz de ter empatia pelo seu empregado, que precisava do seu ordenado. Sua mesquinhez, portanto, foi nesse momento o seu infortúnio, pois sozinho ele não pode enfrentar Manuel – e a referência mais evidente aqui diz respeito à consciência de classe e à força da classe trabalhadora. Só que Manuel é outro que incorreu ao erro. Ele poderia muito bem suportado o desaforo do coronel, afinal só assim sua família não precisaria pagar a consequência de seus próprios atos.

Quanto às mulheres deste primeiro ato, elas são representadas como detentoras de menor liberdade, pois pouco aparecem, e quando surgem estão sempre confinadas em casa. Mesmo assim elas têm um papel importante na narrativa, senão um papel central. Em *Nem Deus, nem o Diabo: Rosa na Terra do Sol*, um artigo bastante revelador sobre a posição da mulher neste filme, Marcio Telles e Alexandre Rocha da Silva argumentam que o papel de Rosa nesta primeira etapa e ao longo de todo o filme se relaciona com a problematização do conceito de união marital em sua forma mais tradicional. A protagonista, nesse sentido, seria como uma antítese da ideia burguesa de casamento, para a qual a mulher destinava-se a viver subordinada e servil aos interesses particulares de seu esposo. De uma forma bem diferente, ela “(...) parece

¹⁶⁶ *Ibidem*.

negá-lo constantemente, ora afrouxando a corda que os une (como no caso do fanatismo religioso do marido), ora puxando-o de volta para si, como uma mãe que se vê obrigada a guiar os passos do filho ‘sem destino’”¹⁶⁷. Mas o que vimos é que as mulheres são impulsionadas a serem assim dessa maneira. Ora, no fundo o fato de serem movidas pela situação que o mundo às impõe é o que faz elas serem iguais aos homens, sendo que, no entanto, a sua situação ainda é diferente.

Figura 15: A expressão fatigada de Rosa em *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964)



Fonte: DEUS e o Diabo na Terra do Sol, 1964, Op. Cit.

¹⁶⁷ Segundo estes autores, a trajetória de Rosa demonstra que ela seria a “principal protagonista do filme”, pois, de forma diferente de Manuel, que se mantém preso a uma maneira de pensar que o mantém sempre submisso a cada novo líder que lhe aparece, primeiro coronel, depois o religioso e, no fim, Corisco, ela, porém, não se submete uma vez que “(...) se relaciona de forma diferente com esses discursos de transformação: em vez de simplesmente almejar mudanças, ela transforma (a si e aos outros a seu redor) e é transformada (sobretudo por si mesma). A mudança de Rosa, quase imperceptível, é o despertar de um estado catatônico e transiático em direção à consciência de seu lugar na História – objetivo também perseguido, porém jamais atingido por Manuel”. Telles, Marcio; SILVA, Alexandre Rocha da Silva. Nem Deus, nem o Diabo: Rosa na Terra do Sol. *Imagofagia*, Revista de la AsAECA, n. 5, 2012.

Este primeiro ato logra assim apresentar duas atitudes: uma esperançosa, a outra não. Existe uma que seja melhor? Mais importante do que termos essa resposta é notar que a primeira parte do filme delimita bem a diferença de perspectivas entre Rosa e Manuel como algo que se enraíza em sua diferença quanto à realidade de vida. Rosa, de forma similar às mulheres de *Barravento*, sai atrás de uma vida mais digna. Até porque, mesmo que todos os planos de Manuel dessem certo, a situação dela não iria mudar de fato. Por isso, sua resposta é indiferente: “Acho que não adianta”. O que é mesmo que não adianta? Não adianta o triunfo de Manuel, pois a emancipação dela está muito mais distante que a dele.

2.3. SEGUNDA ETAPA: ROSA É ASSOMBRADA PELOS DEMÔNIOS

A história do jovem rei Dom Sebastião e os desdobramentos de sua desapareição, com a promessa de que um dia ele retornaria, é uma narrativa portuguesa bastante conhecida, que atravessou o Atlântico e foi transfigurada para a realidade brasileira, que a recebeu como uma herança dos portugueses.¹⁶⁸ Transposta para regiões isoladas, como é o caso do sertão nordestino, essa tradição ganhou novo sentido e novo folego com a releitura da Bíblia sagrada, de onde as pessoas retiravam os seus argumentos para sustentar ideias como o milenarismo, o messianismo ou o fanatismo. Presentes em diferentes áreas do Brasil, os líderes messiânicos são parte indissociável da realidade sertaneja do nordeste brasileiro no século XIX e início do século XX, época de uma primeira experiência republicana do Brasil, quando a união federativa se caracterizava por existir basicamente para representar apenas os interesses políticos de uma elite aristocrática. Toda essa tradição, que remonta ao menos ao século XVI, é evocada em *Deus e o Diabo na Terra do Sol* logo nos minutos iniciais do filme.

Não se trata, porém, de um romance histórico convencional, aquele que se caracteriza por nos mostrar uma representação realista de acontecimentos ligados a fatos tal como eles teriam ocorrido. A ambientação histórica, de relance, pode nos fazer entender que ali estarão

¹⁶⁸ Remontando à época de *Os Lusíadas* de Camões (1572), o mito é elucidativo sobre uma especificidade do nosso idioma, pois nele o verbo “esperar” mostra a sua ligação mais íntima com o substantivo “desespero”. Isso porque há muito a espera pelo retorno de um jovem rei havia deixado de fazer sentido de um ponto de vista racional. Porque, então, mesmo depois de quase três séculos após a batalha de Alcácer-Quibir, algumas pessoas ainda esperavam esse retorno, como o atesta, o episódio do “Reino da Pedra”? Uma hipótese é a de que esta lenda foi útil naqueles momentos em que não havia de fato o que se fazer diante de situações trágicas, como pode ter sido o caso daqueles portugueses que se viram abandonados quando da fuga da família real portuguesa para o Brasil em 1808, diante da iminência da invasão francesa, ou, no caso mais específico dos episódios históricos de Pernambuco, o abandono do rei e da Igreja, o que fazia dos líderes messiânicos os únicos dispostos a dar aos sertanejos tudo aquilo que lhes faltava: “uma palavra sem mediação, que dá sentido a suas dificuldades e promete remédio; uma ordem e um cimento para manter as comunidades”. VALENSI, Lucette. **Fábulas da memória: a batalha de Alcácer Quibir e o mito do sebastianismo**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994, p. 170.

presentes alguns dos elementos que se constituem como as principais características comuns aos filmes de *western*. Os primeiros planos, por exemplo – ainda durante os créditos iniciais –, que trazem fotografias que nos apresentam as áreas secas do sertão do Nordeste, parece nos remeter à ambientação geográfica nas grandes planícies desérticas do longínquo oeste norte-americano, que os filmes estadunidenses era chamado de *far west*. Colabora para essa correlação a ação que vemos nestes primeiros minutos, quando Manuel aparece cavalgando nessa região inóspita, onde a vegetação da caatinga, de tão pouca e castigada pelo sol, parece não ser suficiente para dar as mínimas condições para abrigar alguma fauna. Manuel, contudo, surge exatamente nesse meio, tal como um herói desbravador, único capaz de enfrentar esse mundo inóspito. Sua cavalgada por este semiárido, ao som de uma música bastante apropriada, certamente lembra aquelas cenas pelas quais nos são apresentados os heróis tradicionais dos filmes de faroeste, homens solitários e honrados, que estão ali para proteger as pessoas indefesas dos fora-da-lei, vilões convencionais dos filmes de faroeste.

A referência às figuras e fatos históricos se dão, em um primeiro momento, por meio da presença da personagem Sebastião, que aparece para Manuel em um clarão, logo nos minutos iniciais do filme (aos 00:03:16) – a câmera faz um movimento interessante, pois ela está posicionada para cima, em direção ao céu, mas se movimenta para baixo até conseguir enquadrar os beatos. Já neste momento *Deus e o Diabo na Terra do Sol* passa a impor uma singularidade em relação a todo o universo cinematográfico. A presença figurativa do líder religioso é inusitada, porque ele não está ali apenas para cumprir meramente a função de uma ambientação histórica. Os beatos, por outro lado, não parecem ser nem bons nem maus. Enfim, a partir desse momento dificilmente enquadramos as imagens e a trilha de *Deus e o Diabo na Terra do Sol* dentro dos redutores limites do gênero “faroeste”. Mas as imagens e a música, e tudo o que estes elementos significam, estão ali, como fato ou como miragem. Sua presença parece mais uma alusão à uma reminiscência de ações humanas que tiveram e provavelmente continuarão tendo o seu lugar na história.

Na verdade, aquilo que ouvimos na banda sonora é elucidativa dessa questão: “Manuel e Rosa viviam no sertão, trabalhando a terra com as próprias mãos. Até que um dia, pelo sim pelo não, entrou na vida deles o santo Sebastião. Trazia a bondade nos olhos e Jesus Cristo no coração”¹⁶⁹. Ouvimos essa letra e em seguida vemos Manuel, ainda a cavalo, a aproximar-se lentamente desse grupo de peregrinos que ele avistou. As imagens se alternam, em um conhecido jogo de campo e contracampo, que nessa etapa do filme é utilizado de forma a

¹⁶⁹ DEUS e o Diabo na Terra do Sol, 1964, *Op. Cit.*

contrapor a atitude interessada de Manuel, que acompanha tudo de forma muito atenta, à atitude daqueles beatos, que não esboçam nenhuma reação, como se não tivessem notado a presença do sertanejo. Ora, essa maneira como Sebastião aparece nesse primeiro minuto não nos impede de duvidar daquilo que Manuel está vendo. Poderia ser Sebastião apenas uma miragem ou uma ilusão produzida pela mente de Manuel após ele percorrer o sertão de baixo do sol? Seja como for, para compreender esta cena devemos atentar ao que diz o cantador, pois a letra da música dialoga com toda a ação. Sabemos que ela não apresenta o Beato, em momento algum, como um ser enviado do céu para ajudar os homens na terra, posto que desde sua primeira aparição as imagens começam a esboçar um trabalho de distanciamento, no sentido de “(...) afastar Sebastião do espectador e preparar o seu desmascaramento”¹⁷⁰.

Atendo-nos agora ao significado das palavras que ouvimos na banda sonora de acordo com a análise que fizemos do filme, podemos afirmar que elas deixam claro que o filme é uma narrativa, por isso suas palavras se impõem como um enunciado a ser explicado nas cenas que se seguirão a ele. A letra da canção que nos apresenta as personagens centrais, Manuel e Rosa, nos fala sobre o espaço da história (o Sertão), bem como sobre o mundo das personagens principais e a sua vida quotidiana: o trabalho na terra com as próprias mãos. E, por fim, apresenta – de modo mais implícito do que explícito – o incidente que perturba e ameaça as personagens principais e que movimenta a história nesse momento: a ilusão de Manuel com a figura de Sebastião.

O líder religioso, seja miragem ou ilusão, é portanto uma presença determinante logo de início no filme, pois ele contribuiu muito para tudo que veio a acontecer durante o resto do primeiro ato, conforme visto no tópico anterior. Nesta segunda parte do filme, que se caracteriza pela adesão completa de Manuel ao messianismo, sua presença será mais marcante: ele lidera um grupo grande de pessoas e fala a elas sobre a presença de Deus, mas discursa, como o teria feito Antônio Conselheiro nos episódios históricos de Canudos, contra a república – que ele identifica com o diabo – e a favor da volta da monarquia, rememorando de forma romântica o passado colonial, com apelo às figuras históricas de D. Alvares Cabral e D. Pedro II. É possível notar que além de retomar o passado colonial por meio da heroicização de exploradores mercantilistas e de líderes escravocratas, Sebastião ainda mobiliza uma retórica religiosa dualista. É esse, de fato, o sentido de seu discurso no Monte Santo, onde é notável que ele opera certa leitura exegética do livro do apocalipse:

¹⁷⁰ XAVIER, 2007, *Op. Cit.*, p. 118

(...) do outro lado de lá deste Monte Santo existe uma terra onde tudo é verde. Os cavalos comendo as flores e os meninos bebendo leite das águas do rio. Os homens comem o pão feito de pedra e poeira da terra vira farinha. Tem água e comida. Tem a fartura do céu e todo dia, quando o sol nasce, aparece Jesus Cristo e Virgem Maria, São Jorge e meu Santo Sebastião, todo cravado de flecha no peito. Então é preciso mostrar aos donos da terra o poder e a força do Santo. Eles tiraram D. Pedro do trono e agora querem matar quem ama o Imperador. Mas quem quiser alcançar a salvação fica comigo de hoje em diante até o dia em que aparecer no sol o sinal de Deus. Vão descer cem anjos com as espadas de fogo anunciando o dia da partida e abrindo o nosso caminho nas veredas do sertão! E o sertão vai virar mar e o mar vai virar sertão!¹⁷¹

A visão de um paraíso prometido, onde há fartura, onde Cristo e a Virgem Maria estarão mais próximos e onde os pobres serão exaltados, contrasta fortemente com realidade vivida no sertão, onde não há oportunidades de trabalho digno, onde há pouca comida e muito pouca água, onde a terra não é fértil e aqueles que poderiam contribuir para a superação dos problemas – como seria o caso dos governos, dos coronéis e da Igreja – preferem ater-se apenas aos seus próprios interesses e, de forma mesquinha, lutar apenas para manter os seus privilégios. É exatamente na identificação dos republicanos como o inimigo dos homens e, acima de tudo, como inimigos de Deus, que a religiosidade apresenta de forma mais clara a sua usabilidade em termos revolucionários – repetindo, assim, a visão acerca da religiosidade como um aparato, que em *Barravento* se opera na presença de Exu-Elegbá, figura chave do Candomblé, onde se identifica com o signo da “mudança”. Esse sentido utópico, religioso, e ao mesmo tempo revolucionário, sintetiza-se na continuidade da metáfora sobre o mar e o sertão, sobre a qual já nos referimos anteriormente: “Quem é pobre vai ficar rico no lado de Deus, e quem é rico vai ficar pobre nas profundezas do inferno”.¹⁷²

É assim que o saudosismo pelos anos do Império redundava na ameaça ao *status quo* mantido por meio das instituições existentes no mundo ficcional de *Deus e o Diabo na Terra do Sol*. Nas imagens que se seguem ao sermão do beato, ele e seus seguidores promovem um ataque a um prostíbulo de uma cidadezinha próxima. Vemos uma sessão de descontrole emocional, onde homens armados apedrejam mulheres e o beato as chicoteia. Um senhor idoso derrama-se em um choro histérico diante de toda essa cena. Na decupagem, uma alternância de imagens diversas de homens armados, ao som de tiros e gritaria. Trata-se de ataques a diferentes lugares. No fim, toda violência parece redundar em uma única consequência: uma modificação no número de seguidores de Sebastião, que agora parece maior.

¹⁷¹ DEUS e o Diabo na Terra do Sol, 1964, *Op. Cit.*

¹⁷² *Ibidem.*

Embora o discurso de Sebastião seja no fim das contas apenas um proselitismo moralista, ele consegue incomodar o poder. Uma situação que se resume na fala do padre, “depois que ele apareceu, na paróquia não entrou mais um centavo de batismo ou de casamento”, que é complementada pela sentença do coronel: “Sebastião prejudica as fazendas, prejudica a Igreja e o governo nunca que se interessa (...)”. Aqui é onde entra em ação, pela primeira vez, Antônio das Mortes, que aceita a tarefa de acabar com a insurreição inaugurada por Sebastião, apesar de todos os riscos: “Todo mundo está lembrado de Canudos. Veio as tropas do governo pra brigar com os beatos do conselheiro. Se pensava que era coisa pequena e deu na guerra que deu. Os homens lutavam com fé”¹⁷³.

A admiração de Antônio das Mortes pela força dos homens de Antônio Conselheiro dá espaço para uma reflexão: o falso-herói parece se preocupar não apenas com a possibilidade de que os beatos liderados por Sebastião possam oferecer uma resistência igual àquela exercida por Canudos, mas principalmente com a memória dos eventos – quem não se lembra da força das mulheres e homens de Canudos? Ora, lembramos muito mais de Moreira Cesar por conta do seu célebre erro: “Vamos almoçar em Canudos”. Incapazes de compreender as questões evocadas pelo jagunço, os mandantes insistem na necessidade de exterminar Sebastião e seus seguidores, e para resolver logo a questão resolvem pagar o dobro do que havia sido oferecido antes, além de fazer uso de uma chantagem religiosa, que foi o que de fato convenceu Antônio das Mortes: “É esta a sua penitencia”, diz o padre.¹⁷⁴

Só que o verdadeiro herói desta segunda parte de *Deus e o Diabo na Terra do Sol* – que segundo nossa análise decorre entre os minutos 00:19:21 e 01:03:12 – é Rosa, pois é ela quem mata Sebastião. Ademais, a motivação dela também é mais genuína do que a motivação de Antônio. Ora, se voltarmos ao ataque ao prostíbulo, que se inicia ainda no minuto 00:24:38, veremos que Sebastião, ao surrar as moças que trabalhavam lá, não se diferencia muito dos coronéis. Do seu discurso à sua prática há uma grande distância, a qual pode ser simbolizada pela ferramenta utilizada para a correção e tortura: o chicote, mesmo instrumento com o qual o coronel Moraes pretendeu corrigir Manuel. Mas Rosa parecia saber disso desde muito antes, tendo em conta a sua atitude na primeira etapa do filme. Ela foi relutante e tentou alertar Manuel o tempo todo sobre a farsa representada por Sebastião ao longo de todo o segundo ato. Tendo sido arrastada para junto da comunidade de fanáticos, Rosa teve a oportunidade de estabelecer a sua própria maneira de interpretar o discurso do beato no Monte Santo: trata-se de mera ilusão, uma promessa vazia de uma redenção pela intervenção divina. Após os ataques às comunidades

¹⁷³ *Ibidem*.

¹⁷⁴ *Ibidem*.

locais e com o crescimento da comunidade sebastianista, fica claro para a personagem que era preciso abandonar aquele grupo o quanto antes, “antes que venham as tropas do Governo e façam como fizeram em Canudos” ¹⁷⁵.

Figura 16: Após o hediondo sacrifício de uma criança recém nascida por parte de Sebastião, Rosa se prepara para matá-lo



Fonte: DEUS e o Diabo na Terra do Sol, 1964, *Op. Cit.*

Ao longo de toda essa sua segunda parte, o filme mostra que Rosa tentou resgatar Manuel com argumentos, o que foi inútil. Ela tentou e persistiu porque não estava satisfeita com o fato de seu marido estar tão enganado: “Pra que fugir, se desgraçar na esperança? Vamos embora, vamos trabalhar pra ganhar a vida da gente antes que venham as tropas do Governo e façam como fizeram em Canudos” ¹⁷⁶. Manuel, por seu turno, não abandona sua fé por meio de argumentos racionais, porque a sua crença é incondicional, o que fica explícito na cena em que ele sobe as escadarias do Monte Santo de joelhos e com uma pedra na cabeça: um treino para

¹⁷⁵ *Ibidem.*

¹⁷⁶ *Ibidem.*

tornar-se um “soldado de Deus”. O fanatismo vai se tornando cada vez mais evidente e se escancara com o crescimento das diferenças de pensamento de Rosa e Manuel. Como é que as pessoas, entregues ao transe, perceberam essas atitudes de Rosa? A resposta vem da boca do próprio Manuel, que explica aos fiéis o que está acontecendo naquele momento: “Minha mulher está possuída pelo Demônio”¹⁷⁷. A morte do recém-nascido, algo grotesco mesmo a fanáticos religiosos, deixa em aberto algumas questões: por que Sebastião escolhe que a maneira de “purificar” Rosa era pelo sangue dos inocentes? Afinal, por que uma cena tão grotesca? Seria para criar um espetáculo que fosse traumático o suficiente para tornar o momento inesquecível a todos? O que é fato é que não é natural ao ser humano ferir um bebê, pois essa é uma atitude que geralmente contraria a sua natureza. Nesse sentido, a correção de Rosa operada por Sebastião deve ser vista como uma correção à toda a comunidade, uma correção que é feita de forma preventiva para evitar que novos questionamentos em relação à sua santidade viessem a acontecer no futuro.

A morte de Sebastião, outro carma, não tarda. Mas não foi preciso Antônio das Mortes. Rosa havia resolvido a situação, embora tarde demais para a criança morta para por Sebastião e por Manuel. A cena da chacina promovida por Antônio das Mortes, assim, será um fardo seu, visto que pela ação de Rosa todas as outras mortes eram desnecessárias.

2.4. ÚLTIMA ETAPA: ANTÔNIO, MATADOR DE CANGACEIROS

O terceiro e último ato de *Deus e o Diabo na Terra do Sol* – que se desenvolve entre os minutos 01:03:13 e 01:58:16 – se caracteriza pelas marcantes presenças de Corisco e Antônio das Mortes. O primeiro deles, Corisco, é de fato um destaque na obra, tanto pela atuação de Othon Bastos, quanto pela maneira como a câmera foi operada, de forma a lograr uma valorização de todo o esforço do ator, que teve registrado cuidadosamente cada gesto seu. A análise de José Carlos Avellar é um bom exemplo da importância que tem sido dada ao bandido, pois este autor se pauta principalmente na cena em que Bastos encena Corisco e, através dele, Lampião – uma “meta-interpretação”, portanto. Se tomarmos a sua reflexão, veremos por que a cena das “duas cabeças de lampião” – um plano sequência de mais de dois minutos inserida entre 01:13:25 e 01:15:40 – deve ser visto como a parte mais importante da história, pois é nele que a linguagem característica do filme se mobiliza de forma mais tensa e, assim, mais

¹⁷⁷ *Ibidem*.

emblemática. Segundo Avellar, nesse momento vemos de forma mais clara algumas características primordiais de *Deus e o Diabo na Terra do Sol*:

O filme é mais câmera que a cena que ele registra. A narração é o narrador. O narrador narra a si próprio, como Corisco ao contar seu último diálogo com Lampião. Noutras palavras: *Deus e o Diabo na Terra do Sol* é mais a inquietação, a indignação, a combatividade do olhar do que o mundo mal dividido que o olhar descobre e revela para o espectador. O personagem mais próximo de todos nós que vemos o filme não é nenhum daqueles que vemos na tela, mas aquele que torna visível o que está na tela. O personagem mais próximo, aquele com quem o espectador numa certa medida se identifica, é a câmera, que filma sua própria inquietude diante do que vivem os personagens que contracenam com ela.¹⁷⁸

Todas essas características que induzem a uma centralidade do banditismo social pelas figuras de Corisco e Lampião não devem, no entanto, levar à confusão de que em *Deus e o Diabo na Terra do Sol* se opera uma visão romântica do cangaço. Ao contrário: a apresentação de Corisco se dá de maneira muito similar à de Sebastião no ato anterior, ou seja, de forma bastante crítica. A comparação, aliás, é bastante elucidativa. Corisco, como Sebastião, é apresentado como detentor de um discurso contra o sistema de exploração que impera no sertão, como fica expresso em sua importante frase: “Estou cumprindo minha promessa ao padrinho Cicero, não deixo pobre morrer de fome”¹⁷⁹. Todavia, como Sebastião, Corisco justifica os crimes hediondos que comete pela sua fé religiosa, o que caracteriza a crítica do filme ao banditismo.

A correlação entre os discursos de Sebastião e de Corisco é, portanto, algo importante para a compreensão da narrativa de *Deus e o Diabo na Terra do Sol*. Mas apesar da proximidade entre os dois, há também uma diferença importante. Como vimos anteriormente, no caso de Sebastião a opção adotada no filme foi a do desmascaramento do seu discurso por meio do distanciamento. Já no caso de Corisco, a opção é diferente: com ele, o filme opera por meio da proximidade, a câmera nos aproxima do seu discurso, nos mesmos moldes descritos por Avellar, mas visando envolver o espectador apenas para que, em seguida, possa surpreendê-lo mostrando sua fragilidade. Mas afinal, se Corisco era igual a Sebastião, por que é que Rosa não o matou também? Certamente não é porque Corisco é mais forte ou porque ela não conseguiu achar o momento oportuno. A verdade é que ela não o queria fazer. Vale lembrar inclusive que Rosa deu até uma surra com o cinto de Corisco em Manuel, provavelmente cansada de sua fragilidade e submissão. Além disso, uma razão pela qual Rosa não matou Corisco e nem mesmo queria fazê-lo é que ela não era responsável por consertar tudo o que estava errado. Este

¹⁷⁸ AVELLAR, 1995, *Op. Cit.*, p. 16.

¹⁷⁹ DEUS e o Diabo na Terra do Sol, 1964, *Op. Cit.*, min. 01:06:48.

foi um tema explorado, aliás, por Raquel Gerber, no seu livro *O Mito da Civilização Atlântica* (1982):

A entrega mística de Manuel está além das forças de Rosa. Sebastião ela chega a matar, mas Corisco não. Ele estará mais próximo dela e do sentido da história. Mas a experiência de viver do seu bando é alucinatória. Para a morte de Corisco entra em cena o personagem Antônio das MorteS, matador de cangaceiros.¹⁸⁰

Daí a importância da figura de Antônio das MorteS, que será a personagem central do terceiro ato, uma vez que Rosa deixou-se envolver demais pelo caminho que tomara, ao passo que Manuel passava por um despertar de consciência muito lento e gradual, apenas para se ver entre a cruz e a espada, afinal pouco antes era beato, mas agora havia sido batizado pela alcunha de “satanás”. Mas entre as cenas do cangaceiro de duas cabeças e a entrada de Antônio das MorteS, há duas sequências que não podemos deixar de aludir, pois efetuam o desmascaramento de Corisco.

Figura 17: Imagens da sequência dos ataques do bando de Corisco a um casal em noite de núpcias



Fonte: DEUS e o Diabo na Terra do Sol, 1964, *Op. Cit.*

¹⁸⁰ GERBER, Raquel. *O mito da civilização atlântica*. Glauber Rocha: cinema, política e estética do inconsciente. Petrópolis: Vozes, 1982, p. 63.

A primeira sequência se dá imediatamente após os planos de adesão de Rosa e Manuel ao cangaço. Nela finalmente vemos mais de perto os bandidos em ação. Trata-se de uma sequência interna, que se dá em uma casa onde estava um casal em noite de núpcias. O tema geral é a violência gratuita em um clima de transe – o que se dá principalmente pela recorrência a uma música de Villa-Lobos, que permanecerá, com breves pausas, até o fim a cena.¹⁸¹ Vemos o saque ao banquete dos noivos, com direito a gestos enfurecidos e sem sentido, como a destruição de moveis e objetos. Nem mesmo o bolo de casamento escapa da fúria dos assassinos. Mais grave, entretanto, é o estupro da noiva por Corisco, apesar da reprovação de Dadá, que não pôde fazer muito por ela neste momento.

Durante toda a cena, a câmera se movimenta entre um personagem e outro. Vemos o cego Júlio, sem saber ao certo o que ele está fazendo ali. Ouvimos o som agudo do violino, que torna tudo mais estranho. Manuel, no meio de toda essa algazarra, avista a imagem de Jesus Cristo na cruz, que parece lhe proporcionar algum tipo de sentimento, talvez alguma sobriedade momentânea. Rosa encontra o véu da vítima e com ele se ajunta com Dadá, que ajeita a grinalda na sua cabeça:

Figura 18: Dadá e Rosa com o véu da noiva



Fonte: DEUS e o Diabo na Terra do Sol, 1964, *Op. Cit.*

¹⁸¹ Sobre a música em *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, Cf. ALVIM, Luíza Beatriz Amorim Melo. Nacionalismos e modernismos na música do cinema de Glauber Rocha dos anos sessenta. **XII ALAIC** - Congresso Latinoamericano de Investigadores de la Comunicación. Lima: PUC-Peru, 6 a 8 de agosto 2014.

A câmera registra a cena quando a caminhada perdida de Manuel faz aparecer o crucifixo no canto da tela, de forma que vemos formar-se uma fotografia interessante, que evoca, pela primeira vez, e de forma metafórica, uma relação homossexual entre Rosa e Dadá. Esta fotografia coaduna com aquilo que vêm a seguir, quando Corisco aparece na imagem batendo com a mão no piano, o que faz soar um acorde desafinado. Ouvimos o som cessar por um instante para dar lugar ao diálogo: “Mostra que tu já é um cabra bom. Corta a macheza desse corno”¹⁸². Na continuação, a cena caminha para o desfecho com o retorno da música em um volume bastante alto, e com um encadeamento de imagens que se encerram na fotografia de Manuel com a cruz e a espada em suas mãos.

Figura 19: Tomada externa do ataque de Corisco e seu bando



Fonte: DEUS e o Diabo na Terra do Sol, 1964, *Op. Cit.*

A cena seguinte é uma tomada externa, que começa dando continuidade aos elementos alucinatórios da tomada anterior. Nela aprofundam-se alguns temas, como a força da mulher,

¹⁸² DEUS e o Diabo na Terra do Sol, 1964, *Op. Cit.*

pelo casamento simbólico entre Dadá e Rosa, ou a violência machista, com o assassinato do noivo castrado.

Ouve-se, então, um novo silêncio, em função do fim da trilha. Nesse momento os mesmos temas são retomados de forma mais didática, como ocorre com a reprovação das atitudes de Corisco por Dadá – que repete a atitude de Rosa em relação a Manuel –, ou a retomada da metáfora anteriormente utilizada por Sebastião, mas agora para justificar e dar uma feição nobre às suas atitudes ressentidas, afinal toda essa violência contra o rapaz é porque na sua infância teria apanhado do pai dele. A mensagem em que o vilão pede que Manuel entregue revela que, no fim, as suas ações não se justificam e reconhece que o sertanejo, talvez por suas motivações serem mais nobres, quiçá tenha mãos menos “sujas de sangue”, podendo vir a participar de algo mais importante do que ele:

Tu és como um anjo. Se eu morrer, tu vais embora com tua mulher e, por onde passar, pode dizer que Corisco estava mais morto que vivo. Virgulino morreu de uma vez. Corisco morreu com ele. Por isso mesmo precisava ficar de pé lutando até o fim, desarrumando o arrumado, até que o sertão vire mar e o mar vire sertão.¹⁸³

Antônio das Mortes, como Corisco, é outro personagem que fez sucesso, a ponto de que ele viria a ser retomado em outro filme, *O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro* (Glauber Rocha, 1964), onde é reformulado. No que diz respeito ao sentido da história de *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, ele terá papel central justamente neste terceiro bloco, o que se evidencia em duas sequências. A primeira delas se dá entre os minutos 01:31:07 e 01:36:37, quando ele tem um diálogo importante com o Júlio, o cego. A cena começa com a narração musical no plano sonoro, onde ouvimos, pela segunda vez, a apresentação da personagem: “Andando com remorso, sem santo padroeiro, volta Antônio das Mortes. Vem procurando noite e dia, Corisco de São Jorge. Vem procurando noite e dia, Corisco de São Jorge”¹⁸⁴. A música fora de campo, como se pode notar, antecipa o encontro entre as duas folclóricas figuras, Antônio e Corisco. Mas oferece ao mesmo tempo um contraponto interessante, porque ela destaca o descompromisso da personagem com Padre Cícero, santo padroeiro em oposição, portanto, ao banditismo, visto que este era sempre evocado por Corisco.

Visualmente, uma sequência de nove planos, que em sua maioria tem uma duração maior do que é comum. Vemos uma breve repetição do estratagema utilizado na valoração da personagem de Corisco durante o clímax. A câmera acompanha os gestos da personagem em

¹⁸³ *Ibidem*.

¹⁸⁴ *Ibidem*.

uma espécie de plano-detalhe em sequência, ou seja, sem cortes, o que é feito de maneira a narrar os detalhes do herói, sua roupa, sua maneira de empunhar a arma e a espingarda.

Um plano aberto, o quinto desta cena, mostra as duas personagens de costas, em uma fotografia que permite compreender melhor os termos do diálogo que eles tecem, na medida em que ela registra o fato de que eles estão justamente em Monte Santo, palco da famosa Guerra de Canudos.

Figura 20: Antônio das Mortes e Júlio, o cego, conversam no Monte Santo



Fonte: DEUS e o Diabo na Terra do Sol, 1964, *Op. Cit.*

No diálogo, dois assuntos são centrais, e revelam um comportamento obsessivo do protagonista. Primeiro, quem matou Sebastião? Foram os beatos? O povo então? Não foi povo, esse sujeito abstrato. Cego Júlio sabe que foi Rosa. Aliás, este personagem é uma referência ao mítico oráculo, porque ele sempre sabe das coisas, além de ser o narrador que canta a história desde o começo do filme – e por isso nos referimos sempre à sua canção como fora de campo e não em *off*, visto que a origem do som, assim como o próprio narrador, está dentro da história narrada.

Após a morte de Sebastião, Antônio das Mortes precisava ter certeza de quem o matou, porque este fato poderia definir o destino dos bandidos remanescentes do cangaço. Ele precisava saber disso para decidir se mataria todos, ou se assassinaria apenas Corisco e deixaria Rosa e seu esposo seguirem com vida. Enfim, com o segundo assunto, a morte de Corisco, fica claro que sua obsessão assassina tem um fundo nobre, que era o desejo de ver a miséria característica do sertão acabar. Por isso ele queria matar Sebastião. Por isso ele mataria Corisco. Aqui fica explicitado, inclusive, o significado dos termos “Deus” e “Diabo”, trazidos no título da obra: a terra deveria ser de todos, essa era uma causa verdadeira para o protagonista. A fala do herói antecipa a música de cordel que é executada no final do filme: “Que assim mal dividido esse mundo anda errado, que a terra é do homem, não é de Deus nem do Diabo”¹⁸⁵. A segunda sequência importante de Antônio das Mortes se dá nas cenas finais do filme, após as cenas da relação entre Corisco e Rosa e a promessa de fidelidade de Manuel para com Rosa.

Após esta análise mais detalhada, podemos afirmar que em *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, as mortes do Coronel Moraes, do Beato Sebastião e de Corisco, alegorizam um discurso sobre a participação e a união de todos os oprimidos da sociedade. É verdade que utilizamos essa divisão estrutural da narrativa do filme que é muito próxima daquela prevista por outros autores, inclusive Ismail Xavier. Isso se pode justificar tendo em vista que o objetivo desta análise não é o de sobrepor uma nova interpretação a estas leituras anteriores. O objetivo foi o de demonstrar que é factível realizar um maior enfoque nos excluídos como chave de leitura. De outra feita, agora também podemos almejar contribuir para uma melhor compreensão da “alegoria da esperança”, presente na cena final, durante a corrida de Manuel e Rosa em direção ao mar. O termo “esperança”, utilizado por diversos autores para se referir ao fato de que o fim do filme reitera que a “revolução é urgente”, não é utilizada no sentido de “esperar” que as coisas mudem, mas sim de que ela, a mudança, é de fato uma possibilidade concreta.

Mas afinal, por que a mudança nas estruturas sociais é um fato palpável em *Deus e o Diabo na Terra do Sol*? Não é por causa de lideranças das mais diversas, porque estas, como vimos, apresentavam soluções meramente ilusórias. Porém, durante as imagens finais vemos novamente o mar. Ao final do filme – após a corrida de Manuel e Rosa em fuga pelo sertão – o mar invade a tela e substitui de forma abrupta as imagens semiáridas da caatinga, de forma a complementar e endossar um tema que foi delineado ao longo da narrativa. Diversas tradicionais análises concordam que a imagem final do mar está lá não exatamente como um dado novo, mas sim para reiterar o que havia sido dito ao longo do filme. O que este trabalho

¹⁸⁵ *Ibidem*.

defende é que essa mensagem reitera também que o mar, como contraponto ao deserto, representa também a urgência das mudanças, mas que a mensagem é que elas ocorrerão por meio das ações colaborativas e das atitudes dos verdadeiros protagonistas do Sertão. É por meio da ação desses sujeitos, que atuam um ao lado do outro de forma colaborativa, que se pretende que o “mar vire sertão” : primeiro Manuel é quem demonstra sua vontade de mudança, e Rosa surge no sentido de reafirmar este tema, mas quando esta vontade falta é o imperfeito Antônio das Mortes quem aparece.

Até este ponto fizemos uma leitura mais detalhada de duas narrativas cuja época de produção e lançamento antecede o pós-golpe de 1964. Contudo, a intenção não era mesmo uma leitura dogmática ou historicista. O cortejo destes acontecimentos e do contexto político desta época já tem sido feito de forma bastante ampla pela literatura disponível. Por isso, e por notarmos que uma ampla gama de textos acaba por impor determinados sentidos que não são necessariamente intrínsecos a estas obras em seu estado original, que retomamos esses filmes de Glauber visando uma leitura mais voltada para a compreensão do seu sentido particular. Assim, tomando *Barravento* e *Deus e o Diabo na Terra do Sol* como fontes centrais para sua própria compreensão, pudemos reduzir o número de análises com as quais estabelecemos um diálogo.

No próximo capítulo iremos, em primeiro lugar, discorrer sobre como se estabeleceu essa leitura específica sobre o Cinema Novo, que em grande medida está ligada a uma corrente de pensamento influenciada por fatores externos ao campo das ciências. O que ocorreu principalmente a partir dos anos 1970, época marcada por acontecimentos políticos de grande relevância, como a perspectiva da reabertura política e a participação das classes populares, com o surgimento do Partido dos Trabalhadores logo após o período de recrudescimento do autoritarismo da elite que dirigia o país. E só após essas reflexões é que nos ateremos à análise fílmica de *Terra em Transe* (1967), terceiro filme de Glauber selecionado por esta tese.

3. DELAÇÃO, CENSURA, CONTROLE E MORTE: A HISTÓRIA DE UMA INTERDIÇÃO

*Pobres os poetas, que viam seus decantados
maiores em procissão, brandindo cacetes e
suando obscurantismo!*
Roberto Schwarz¹⁸⁶.

Voltemos agora ao problema do regime ditatorial inaugurado pelo golpe civil-militar de 1964. Até então detivemo-nos na análise de dois filmes produzidos neste contexto, com o objetivo de demonstrar que eles trazem uma perspectiva histórica que valoriza uma leitura bastante particular da história do Brasil. Além disso, outro objetivo foi o de contribuir para uma maior compreensão das relações entre história e cinema, de forma geral, e da história brasileira do século XX, em específico. Mas este esforço foi feito com o intuito de fugir de generalizações diversas, como aquelas que operam por meio do que Ângela de Castro Gomes denominou de “epítetos redutores”, que são os facilitadores que “(...) tendem a minimizar a experiência histórica de toda uma sociedade em seu contexto”¹⁸⁷. Nesse sentido, dois conceitos “guarda-chuva” por nós evitados foram aqueles que se exprimem pela palavra “populismo” e pela expressão “cultura popular”¹⁸⁸.

Barravento e *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, da mesma maneira, são demasiadas vezes encarados como meros reflexos das ideologias dominantes, numa análise reducionista que tem origem no fato de que nas ciências humanas pouco se ouve falar sobre singularidades. Assim, Roberto Schwarz, em seu célebre artigo sobre a cultura durante os primeiros anos da ditadura, é taxativo sobre a dificuldade de transcendência por parte de uma obra que remonta a um período anterior ao da ditadura militar, o que só ocorreria “(...) na medida em que nalgum ponto (ela) rompesse com o sistema de conciliações então engrenado, que não obstante lhe dava o impulso, a produção de esquerda escapava de ser pura ideologia”.¹⁸⁹ Mas as condições de produção experimentadas antes – que tinham os seus problemas, como a carência de recursos

¹⁸⁶ SCHWARZ, Roberto. **O pai de família e outros estudos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008, p. 84.

¹⁸⁷ GOMES, Ângela de Castro. **Olhando para dentro: 1930-1964**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2013, p. 28-29.

¹⁸⁸ Analisar este período a partir da utilização destes facilitadores, aos moldes de Francisco Weffort ou Octávio Ianni (1978, *Op. Cit.*), não é algo que venha efetivamente ajudando na compreensão da emergência do cinema brasileiro moderno. Até porque a utilização destes epítetos tende gerar uma análise reducionista da sociedade analisada (Cf. GOMES, Ângela, 2013, *Op. Cit.*). Daniel Aarão Reis Filho, por sua vez, considera que essas leituras generalistas desconsideram um aspecto central do período pré-golpe: o protagonismo crescente das classes trabalhadoras, pois foi isso que gerou toda a reação dos setores conservadores da sociedade, que ao se sentirem ameaçados optaram por apoiar uma intervenção autoritária (Cf. REIS FILHO, 2001, *Op. Cit.*, p. 319-377).

¹⁸⁹ SCHWARZ, 2008, *Op. Cit.*, p. 79.

– não seriam mais as mesmas. As modificações operadas logo após o dia 31 de março de 1964, embora não sejam comparáveis ao tipo de violência que observada principalmente a partir do início da década de 1970, foram sim intensas e de grande alcance¹⁹⁰. Afinal elas alteraram as atitudes das pessoas nas ruas ao criminalizar a arte, a cultura e as ciências. Afetaram, com essa modificação, os alinhamentos de classe ao operar uma cisão no seio da classe trabalhadora, uma que perduraria por muitos anos e que em grande medida se prolonga até a atualidade¹⁹¹.

O início da ditadura militar brasileira, portanto, pode não ter sido imediatamente semelhante ao ápice de regimes como o de Franco ou Salazar, mas as águas do autoritarismo fluíam em uma direção que levaria o Brasil, e principalmente as Forças Armadas brasileiras, à vergonha e ao desastre. Mesmo na Alemanha nazista, afinal, onde se operou uma espécie de “mal radical”, a perseguição a judeus, comunistas e demais “inimigos” do terceiro reich não se iniciou pela “solução final”, mas por procedimentos que antecederiam a morte física propriamente dita¹⁹². Da mesma forma, ao longo de toda a ditadura dos militares brasileiros houve violência, a começar pelas torturas e assassinatos efetuados de maneira sádica, como no ilustrativo e famoso caso de Stuart Edgart Angel Jones (Salvador, 11 de janeiro de 1946 – Rio de Janeiro, 14 de junho de 1971)¹⁹³.

¹⁹⁰ Contrapondo-se aos argumentos de revisionistas, impõem-se os dados empíricos: as mortes, subestimadas inclusive por relatórios como os da comissão da verdade, bem como a perseguição e as torturas que caracterizaram a ditadura brasileira durante os seus 21 anos, estavam presentes desde o dia 31 de março de 1964. São estes dados concretos que mais claramente se opõem ao mito da “história incruenta” do golpe, bem como desmentem o mito da “ditabranda”. Carlos Fico, um dos mais importantes historiadores a se dedicar ao estudo deste período, nos explica que a tendência negacionista daqueles que de algum modo deram e têm dado suporte às ditaduras brasileiras, ocorre porque “essas versões simplistas dão conforto aos espíritos (...) para os que apoiaram a derrubada de Goulart, deve ser tranquilizador supor que não houve violência”. FICO, Carlos. **1964: Momentos decisivos**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2014, p. 60.

¹⁹¹ Podemos dizer que o golpe teve o apoio de muitos atores da sociedade civil, e por isso ele se efetivou sem que na época houvesse no horizonte uma ditadura tal como aquela que efetivamente se instauraria. Em 1964 a justificativa para a mobilização do exército contra João Goulart, um presidente eleito democraticamente, era a suposta defesa da própria democracia liberal que se estava atacando. Em outras palavras, o golpe aconteceu porque vários grupos acreditavam que era preciso defender a democracia e o capitalismo, e isso levou amplos setores da classe média a serem poupados, pois, quando no poder, o Exército procurou manter as aparências e certo apoio da base social que contribuiu para sua ascensão. Daí o fato de que hoje vejamos estes anos entre o golpe e o Ato Institucional número cinco como apenas um “primeiro momento repressivo”. Naquele momento, afinal, a questão central para os ditadores era causar uma cisão na própria sociedade: separar os trabalhadores, rompendo o contato entre profissionais ligados ao ensino e à produção de cultura com aqueles que trabalhavam nas fábricas, campo, setor de serviços, funcionalismo público, e pequenos e médios empresários. O objetivo era “dividir para governar”, e por isso o governo de Castelo Branco criou mecanismos de repressão e controle, além de fortalecer os antigos, como é o caso do DOPS. Cf. DREIFUSS, René Armand. **1964: A conquista do Estado**. Ação política, poder e golpe de classe. Petrópolis: Vozes, 1982.

¹⁹² Sabemos que o conceito de fascismo não equivale ao de ditadura, pois apesar das similaridades são fenômenos distintos. Muitos estudos, contudo, já demonstraram que é possível identificar elementos do nazifascismo na ditadura militar brasileira, ainda que esta não se reconhecesse como fascista. Cf. BERTONHA, João Fábio. Sobre fascismos e ditaduras: a herança fascista na formação dos regimes militares do Brasil, Argentina e Chile. **História Comparada**, Rio de Janeiro, v. 9, n. 1, 2015.

¹⁹³ Militante político preso em 14 de abril de 1971, Jones foi torturado e morto pelo Centro de Informações da Aeronáutica (CISA) no aeroporto do Galeão, e em seguida dado como desaparecido pelas autoridades. O caso é

Podemos compreender melhor essa questão focando nas suas consequências para o fazer cinematográfico no Brasil. Uma das primeiras ações dos militares após reprimir de forma extremamente violenta os setores mobilizados da sociedade civil – e após escolher um de seus generais como novo presidente – foi o investimento em segurança pública. No dia 09 de abril de 1965, menos de um ano após o golpe, o novo chefe da Polícia Federal considerou que a atividade cinematográfica era perigosa o suficiente para justificar não apenas a inauguração de uma nova sede para o Departamento Federal de Segurança Pública, mas também a criação de uma equipe de profissionais formada por supostos especialistas “devidamente qualificados” para a realização da tarefa de analisar os filmes que deveriam ou não circular no mercado cinematográfico brasileiro:

Sr. Presidente, a Polícia Federal entre os serviços de relevância conta com o da Polícia Rodoviária e o de Censura de diversões públicas, este com as atribuições de examinar os filmes cinematográficos, mediante os certificados expedidos pelo órgão de chefia que aqui, neste flamante auditório, fará uma censura honesta elevada e criteriosa, graças a um corpo de censores devidamente qualificados.¹⁹⁴

O investimento maciço de dinheiro e energia política para estabelecer uma rede de censura por si só já é um absurdo. Não é segredo que essa ação fazia parte do projeto mais geral das Forças Armadas no poder, que procurava alinhar o Brasil aos Estados Unidos durante os anos da Guerra Fria: tratava-se, portanto, de uma tentativa de varrer o hipotético “comunismo” do país. Toda a empáfia e a certeza de si que revelavam os gestos destes homens de farda, contudo, não foram suficientes para contornar a verdade: no fim das contas os militares nunca tiveram um projeto sério e organizado de país, e vendo-se no poder, eles ainda não tinham a menor ideia de o que fazer para além dessa sua batalha contra inimigos que por vezes eram reais, por vezes imaginários. Até por isso os militares nunca conseguiriam formar um grupo

elucidativo do tipo de violência praticada pelos subordinados dos generais que haviam sequestrado o poder. O tema foi bastante debatido ao longo das últimas décadas, mas a conclusão mais aceita hoje é que Jones morreu após ter passado por inúmeras sessões de tortura. Chama atenção o fato de que sua mãe, Zuzu Angel, que nunca deixou de usar sua influência para tentar encontrar seu filho, deixou na casa do músico Chico Buarque de Holanda um documento que deveria ser publicado caso algo lhe acontecesse, no qual ela escreveu: “Se eu aparecer morta, por acidente ou outro meio, terá sido obra dos assassinos do meu amado filho”. Zuzu morreu pouco depois, no dia 14 de abril de 1976, num acidente de carro na Estrada da Gávea-RJ, à saída do Túnel Dois Irmãos, hoje batizado com seu nome. Toda a confusão burocrática pela qual o governo logrou colocar uma cortina de fumaça sobre esses eventos revelam que o tipo de mal inaugurado pelo regime militar, por sua longa duração e sua insensibilidade, deve ser visto como um “mal radical”, paralelo a outros já observados antes, como os campos de concentração nazistas. A continuidade histórica dessa atitude violenta pode ainda ser vista em casos recentes, como o assassinato de Marielle Franco, em 2018, que revela que os assassinos políticos brasileiros seguem tendo êxito em se manter impunes. Cf. ANTONIO, Mariana Dias. **O sensacionalismo no jornal Última Hora - RJ: sinais e ícones do Esquadrão da Morte (1968-1969)**. Dissertação (Mestrado em História). Curitiba: UFPR, 2017.

¹⁹⁴ Trecho de discurso proferido por Riograndino Kruehl. Cf. KRUEHL *apud* SIMÕES, Inimá. **Roteiro da Intolerância: a Censura Cinematográfica no Brasil**. São Paulo: Senac, 1999, p. 76.

competente para qualquer função além de aterrorizar aqueles que produziam ciência, arte e cultura, e que agora eram vistos como um grupo de “comunistas”, termo deturpado e guarda-chuva que era usado para se referir a todos aqueles que se opunham ao regime militar. Sabemos, todavia, que os militares tinham um esboço de um projeto mais geral, estabelecido por intermédio estadunidense, e que era o de uma “modernização” a qualquer custo. Ora, isso não se diferencia, ao menos em termos de intenções, do que os nazistas praticaram na Alemanha durante o período que governaram aquele país¹⁹⁵.

Nos primeiros anos do governo de Castelo Branco, as ações desmentiam rapidamente os discursos demagógicos. Inimá Simões lembra que este “grupo de especialistas” prometido por Riograndino Kruel, o então chefe da Polícia Federal, era na verdade formado por indivíduos escolhidos sem critérios técnicos, e por isso era composto de pessoas sem o conhecimento necessário para a atividade, como esposas de militares ou ex-jogadores de futebol¹⁹⁶. O único pré-requisito era o alinhamento ideológico com a extrema-direita que havia assaltado o poder, de forma que o perfil dos censores contribuía para a destruição de tudo aquilo que diversas pessoas haviam lutado para construir: um cinema de grande qualidade, cujo reconhecimento mundial tornava-se um fato consolidado¹⁹⁷.

Pouco tempo após estes eventos, formou-se ainda – e novamente às pressas – um grupo para compor a “inteligência” da polícia. A qual gerou relatórios com passagens como a que segue:

A partir da década de 1960 está aumentando o número de seguidores de Godard ou do Cinema Político, buscando dilacerar os princípios éticos do povo e, mais ainda, desmoralizar os governos democráticos, promovendo a subversão e o comunismo. O filme político, através de técnicas minuciosamente estudadas, tem como fim precípua influenciar a opinião pública, destruindo psicologicamente o espectador. GLAUBER

¹⁹⁵ Sobre a ajuda internacional para a educação brasileira e as suas consequências, Cf: ROMANELLI, Otaíza de Oliveira. **História da educação no Brasil (1930/1973)**. Petrópolis: Vozes, 1986. Já sobre a conjunção entre repressão e modernização nas universidades, Cf: MOTTA, Rodrigo Patto Sá. **A ditadura nas universidades: repressão, modernização e acomodação**. *Ciência e Cultura*, vol. 66, n.4, 2014, pp. 21-26.

¹⁹⁶ Com um time de profissionais desqualificados, o combate estava encaminhado e começava a surtir efeitos: cursos em universidades eram interditados, professores destituídos e filmes embargados. Um caso emblemático do quanto foram efetivas as ações de repressão do Exército imediatamente após o golpe trata-se do encerramento dos estudos sobre o cinema na UnB, onde era ministrado o curso intitulado “Apreciação Cinematográfica” sob a regência de Paulo Emílio: “A experiência durou pouco, até a execução de uma ‘limpeza’ no campus, perpetrada pelos órgãos de segurança – da mesma família dos censores –, que reduziu tudo a cinzas e dispersou o corpo docente pelo Brasil afora”. SIMÕES, 1999, *Op. Cit.*, p. 76-77.

¹⁹⁷ Os anos que antecederam o golpe civil-militar foram gloriosos para a atividade cinematográfica brasileira. Cannes, que já era um dos mais importantes festivais de cinema naquela época, havia selecionado *Deus e o Diabo na Terra do Sol* e *Vidas Secas* (Nelson Pereira Santos, 1963) para sua competição oficial, que *O pagador de promessas* (Aneslmo Duarte, 1962) inclusive já havia vencido, recebendo o *Palme d'Or*. E não era só o cinema brasileiro que estava florescendo. O mesmo acontecia em outras áreas, como a música, o teatro, a literatura e as artes plásticas. Cf. RAMOS, Fernão; SCHVARZMAN, Sheila (Org.). **Nova história do cinema brasileiro** (vol. 02). São Paulo: Sesc, 2018.

ROCHA e seus seguidores no Brasil, querem implantar o cinema político, para com isso enganar o povo e levá-lo à agitação, à desordem política e à revolução.¹⁹⁸

Glauber Rocha, cujo nome aparece em letras garrafais neste documento, passava assim a ser visto como o líder de uma “organização criminosa” cujo objetivo era “implantar o cinema político”. No Brasil, não era uma novidade que o cinema sofresse perseguições por parte de homens que ocupavam cargos importantes sem que tivessem preparo para tal análise crítica. Nelson Pereira dos Santos, por exemplo, já havia passado por uma situação de censura ao filme *Rio 40 Graus* (1955), ainda na década de 1950, que na ocasião foi referenciado pelo seu acusador por “mentir sobre o clima da cidade do Rio de Janeiro”¹⁹⁹. Só que há uma diferença muito grande entre a intervenção de indivíduos despreparados para os cargos que ocupam, como era comum até então, em relação ao que estava acontecendo durante a ditadura militar. A histeria relacionada ao “fantasma do comunismo” começou a gerar situações perigosas, que caminhavam no sentido de uma “banalização do mal”²⁰⁰.

Relatórios como o mencionado há pouco foram os que levaram à prisão de Glauber e de outras pessoas em ocasião da abertura da Conferência da Organização dos Estados Americanos (OEA), em novembro daquele mesmo ano de 1965. Um dos mais importantes biógrafos de Glauber Rocha, João Carlos Teixeira Gomes, relembra o episódio, ressaltando que o protesto pacífico que havia sido planejado e executado por Glauber, Carlos Heitor Cony, Joaquim Pedro de Andrade, Flávio Rangel, Marcio Moreira Alves, Antônio Callado, Marcio Carneiro e Jaime Rodrigues, atingiu seu objetivo, que era o de chamar a atenção para o problema da liberdade no Brasil. Ele salienta que pessoas mais próximas do diretor, como o seu amigo Gianno Amico, eram reconfortadas por notícias de que os presos não haviam passado por graves agressões, pois o temor maior era o de que estivessem sofrendo sessões de espancamento e tortura. Ainda assim, sabe-se que Glauber foi obrigado a depor inteiramente nu, o que revela que se tornava normal

198 **DIVISÃO de Informações de Segurança do Ministério da Aeronáutica**. Relatório de 01 de fevereiro de 1974, p. 02. Acesso via Sistema de Informações do Arquivo Nacional (SIAN).

¹⁹⁹ Embora este embuste fizesse parte do argumento do coronel Geraldo Menezes Côrtes, na época chefe do Departamento de Segurança Nacional, obviamente ele tinha enunciados formulados para dar um ar mais sofisticado à sua intervenção autoritária, como o de que o filme “fazia apologia à malandragem entre os jovens”. Cf. SILVA, Cleonice Elias da. **Rio 40 Graus: sua censura e os patamares de uma conscientização cinematográfica**. Dissertação (Mestrado em História). São Paulo: PUC-SP, 2015.

²⁰⁰ A insensibilidade para com as vítimas de perseguição, tortura, censura e morte é uma dessas atitudes que contribuem para com aquilo que Hannah Arendt chamava de “banalização do mal” em sua análise do julgamento de Eichmann, um oficial nazista responsável por atos atrozes. Segundo Arendt, o fato concreto era que o acusado não era um monstro, nem um psicopata e nem mesmo um antisemita fanático, como se queria acreditar na época. Ele era apenas “(...) uma pessoa mediana, ‘normal’, nem burra, nem doutrinada, nem cínica”. O oficial nazista era uma pessoa comum, como todos nós. Isto pode nos ajudar a entender que o mal, hoje trivial, está lançado no mundo e é possível que qualquer o pratique a qualquer momento, em sua rotineira atividade burocrática ou em seu trabalho dentro de uma empresa que apoia a violência institucionalizada. Cf. ARENDT, Hannah, **Eichmann em Jerusalém, um relato sobre a banalidade do mal**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

prender pessoas apenas por carregar uma faixa com dizeres políticos, e humilhá-las e agredi-las dentro de quartéis²⁰¹.

A violência tornava-se portanto um dado banal, e as atividades intelectual, artística e científica deixavam de ser concebidas como trabalhos importantes para toda a sociedade, passando a serem vistas como “subversivas”²⁰². Foi isso, e não um embate contra uma subserviência das artes ao campo político, que obrigou a adesão de Glauber ao tema que acabou sendo aquele que mais preocupou os artistas e intelectuais deste período, que era o tema da conversão do intelectual à militante. Possivelmente seja essa a raiz da prevalência dessa temática, que foi uma constante no cinema por um bom tempo após o golpe de 1964.

A relevância da perseguição para as modificações que aconteceram no cinema fica mais evidente se observarmos com algumas das reações oriundas do campo da cultura, que ao ser criminalizada e perseguida pelo governo federal, começava a demonstrar uma importante autonomia.²⁰³ Naquele mesmo ano de 1965, por exemplo, artistas e intelectuais de diversas áreas já davam respostas contundentes, demonstrando que havia uma disposição para produzir arte e cultura e ainda reagir aos acontecimentos políticos. No mês de maio foi rodado *O Desafio* (Paulo Cesar Saraceni, 1965) em apenas quatorze dias, cujas imagens deram origem a uma primeira resposta do Cinema Novo ao regime militar. Seu conteúdo pode ser visto como um dos registros mais importantes do pós-1964: por um lado, o filme trazia cenas marcantes, com a presença da música popular e do teatro, artes que antes mesmo do filme já se colocavam contra todo o atraso que movimentou o Exército brasileiro em direção ao planalto central.²⁰⁴ Por outro lado, trazia um enredo que versava justamente sobre a suposta “contrarrevolução”, encenada em 1964, mas focando na reação de civis aos acontecimentos ligados ao golpe: o seu protagonista, um jornalista com ambições literárias, tem sua perspectiva política abalada por conta do movimento reacionário da sociedade brasileira, já que até mesmo sua amante, a esposa

²⁰¹ GOMES, João Carlos Teixeira. **Glauber, esse vulcão**. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2004, p. 188-189.

²⁰² Nos referimos aos impasses e deslanches da “reforma universitária da ditadura militar”, que foi amparada pelo Ato Institucional n. 5 (1968). Essa modificação na educação superior só aconteceu, como anotou Florestan Fernandes, porque os militares perceberam que poderiam orientá-la em uma direção oposta ao de uma reestruturação do *status quo*. Em outras palavras, interessava menos a ciência, e muito mais a manutenção de privilégios de classe. Cf. FERNANDES, Florestan. **A universidade brasileira: reforma ou revolução?** São Paulo: Alfa Ômega, 1975.

²⁰³ Conforme Bourdieu, trata-se de um exemplo claro das possibilidades de resistência de um campo a fatores e pressões externas. Um campo como o das artes ou das ciências, diz o autor, exerce um efeito de refração, e o seu grau de autonomia aparece muitas vezes justamente nestas ocasiões de mudanças de regime político ou econômico: “Dizemos que quanto mais autônomo for um campo, maior será o seu poder de refração e mais as imposições externas serão transfiguradas, a ponto, frequentemente, de se tomarem perfeitamente irreconhecíveis”. BOURDIEU, Pierre. **Os usos sociais da ciência: por uma sociologia clínica do campo científico**. São Paulo: UNESP, 2004, p. 22.

²⁰⁴ Sobre a música deste período, Cf: NAPOLITANO, Marcos. **História e música: história cultural da música popular**. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

de um rico industrial, iria optar pelo seu privilégio de classe em detrimento da utopia de uma sociedade mais justa e igualitária. Enfim, o filme aludia a toda uma agitação em repúdio às forças que se mobilizavam e se aglutinavam em torno do poder central. Ora, esta maturação artística sobre o golpe e suas interdições parece ter surtido efeito: durante sua estadia na prisão, Glauber, que já nessa época era reconhecido como um nome forte do movimento, começava a escrever o roteiro de um novo filme, *Terra em Transe* (1967).

Vale assinalar que *O Desafio* (Paulo Cezar Saraceni, 1965) foi um primeiro sinal importante de uma reação geral, e que foi o prenúncio de que a hegemonia cultural da esquerda não acabaria sem que antes houvesse um recrudescimento da ação repressiva por parte das forças armadas. O grande sucesso e a hegemonia absoluta cultural da esquerda ao longo de todo o período, aliás, surpreendeu a muita gente, inclusive a Roberto Schwarz: “Para a surpresa de todos”, dizia ele, “(...) a produção cultural da esquerda, ao menos em um primeiro momento, aumentava tanto em quantidade quanto em qualidade, apesar da ditadura da direita”²⁰⁵. Lembremos, todavia, que o golpe aconteceu porque vários grupos da própria sociedade civil contribuíram para que ele acontecesse, acreditando na ilusão de que ele seria uma forma de defender a democracia e o capitalismo. Tal fato não significa, assim, que quando no poder as forças armadas deveriam manter as aparências por um tempo, mantendo assim ainda certo apoio da base social que contribuiu para a sua ascensão?

Este capítulo não quer realizar uma releitura sobre a cultura e a política durante a década de 1960,²⁰⁶ mas se propõe a revisitar esse período procurando não o dado geral, mas o específico. Ou seja, aqui procuramos questionar em que medida a adesão de *Terra em Transe* ao problema do intelectual face à revolução significava mesmo um rompimento com o discurso que caracterizou os filmes do período pré-golpe de 1964.

A relação do cineasta Glauber Rocha com a História e a maneira como ela se estabelece nos filmes por ele dirigidos antes dessa data é um elemento que foi estabelecido nos capítulos anteriores. Em *Terra em Transe*, novamente ele se propõe a problematizar eventos históricos. Sua temática, dessa vez, são os anos dos vários golpes de estado na América Latina, que começaram a ocorrer principalmente a partir de 1960, como um desdobramento da intervenção estadunidense que acontecia através do projeto chamado “Aliança para o Progresso” (*Alliance for Progress*). O filme trata, portanto, dos golpes de 29 de março de 1962 e de 28 de junho de 1966 na Argentina, do golpe de 04 de novembro de 1964 ocorrido na Bolívia, e, principalmente,

²⁰⁵ SCHWARZ, 2008, *Op. Cit.*, p. 71.

²⁰⁶ A leitura geral aceita aqui é de: NAPOLITANO, Marcos. **Coração civil: arte, resistência e lutas culturais durante o regime militar brasileiro**. Tese (Doutorado em História). São Paulo: USP, 2011.

do golpe de 31 de março de 1964 ocorrido no Brasil. Além destes, outros acontecimentos com os quais *Terra em Transe* dialoga são o golpe de Estado de 27 de junho de 1954 na Guatemala, fomentado pelos serviços secretos estadunidenses, bem como a ascensão de José de la Cruz Porfirio Díaz Mori à presidência do México, no ano de 1876.²⁰⁷ Com uma temática tão importante em mãos e a referência cinemanovista imposta por *O Desafio*, Glauber utilizou novamente um estratagema que ele já havia desenvolvido anteriormente: o uso contínuo de metáforas e alegorias. Contudo, o que se deve destacar é a continuidade e a fidelidade de Glauber a um princípio mais essencial do seu trabalho: o de mobilizar tudo aquilo que ele havia apreendido por meio de sua dedicação aos estudos sobre a representação, no intuito de desenvolver uma linguagem cinematográfica capaz de fazer com que um filme desse conta de acontecimentos históricos complexos.

Este terceiro capítulo traz, portanto, uma análise da narrativa de *Terra em Transe*. Essa leitura foi elaborada de maneira similar às análises dos dois capítulos anteriores, ou seja, é uma análise que tem como ponto de partida não um pressuposto teórico-metodológico, mas as imagens, o som e os demais elementos relacionados a composição do filme. Quanto a este quesito, mais uma vez, o objetivo não é outro senão o de demonstrar a importância de uma análise imanente.

Para dar conta do conteúdo de *Terra em Transe*, o subcapítulo 3.1 dedica-se a uma leitura mais detalhada, sem esquecer todavia do diálogo com as análises disponíveis. Diante de toda uma leva de interpretações, optamos por focar nas leituras sobre as relações entre estética e política. Este assunto será tematizado principalmente no primeiro subtópico, “As contradições de Paulo segundo Raquel Gerber e Ismail Xavier”. Em seguida, o foco recairá novamente sobre a estrutura narrativa, afinal este tem sido o *modus operandi* até aqui.

Já no subcapítulo 3.2 – após a leitura mais detalhada dos discursos de *Barravento*, *Deus e o Diabo na Terra do Sol* e de *Terra em Transe* – retomaremos de forma mais apropriada o tema que reflete o segundo objetivo primordial deste trabalho, que diz respeito a apontar para a possibilidade e a necessidade de novos recortes temporais, para além do convencional ou tradicional. Trata-se portanto de analisar também a história da interpretação posterior aos próprios filmes. Argumentaremos que esta história é marcada por uma sobre-interpretação bastante específica, e que ela acabou impondo aos filmes determinados sentidos que não são necessariamente intrínsecos a eles. A hipótese é, portanto, a de que é em razão de uma defesa do cinema brasileiro moderno – em prol da continuidade e do amadurecimento da atividade –

²⁰⁷ Cf. GESTEIRA, Luiz André Maia Guimarães. A Guerra Fria e as ditaduras militares na América do Sul. *Scientia Plena*, v. 10, n. 12, dez. 2014.

que parte da crítica e dos estudos acadêmicos, sejam marxistas ou liberais, foram levados a se inscrever parcialmente sob um modo de pensamento hegemônico dos defensores da democracia liberal, o “neoliberalismo”. Por fim, a partir de uma breve leitura de fontes que precisam ainda ser consideradas pela pesquisa acadêmica, reflexionaremos sobre as relações entre o Cinema e o poder político, sem entretanto pretender esgotar o assunto e nem mesmo fazer uma análise detalhada da perseguição aos cineastas ou sobre os processos de censura aos seus filmes, mas sim apontar para uma frente que precisa ainda ser estudada de maneira mais apropriada.

3.1. *TERRA EM TRANSE* E O PROBLEMA DA MEMÓRIA E DA CONSCIÊNCIA HISTÓRICA DURANTE A EXPERIÊNCIA DE EVENTOS TRAUMÁTICOS

Existem ao menos três informações às quais devemos dar atenção antes mesmo de uma análise interna de *Terra em Transe*: 1. a realidade de que este filme é imagem; 2. a reação da grande indústria da comunicação a essa realidade; e 3. as ações persecutórias da ditadura militar. Estes três dados são importantes porque eles contribuem de forma determinante para a interdição de que se ocupa essa tese: a interdição da vertente do Cinema Novo que foi representada por Glauber Rocha, e que tratava de habilitar a história daqueles sujeitos tradicionalmente excluídos.

A realidade de que *Terra em Transe* é imagem é a realidade do “cinema moderno”, ou seja, o filme é uma imagem de um cinema que começou a se desenvolver principalmente a partir dos últimos anos da Segunda Guerra Mundial. Este cinema se caracterizava por romper com as convenções do cinema clássico, e teve como consequência inicial uma experiência de libertação em relação às convenções impostas pelas grandes produtoras – foi quando o cinema começou a remeter, novamente, aos primeiros anos da atividade, os anos do paraíso perdido do *Éden-Théâtre*, que Jean Claude Carrière chamou de “Jardim do Éden” da linguagem cinematográfica. A diferença residia no fato de que nestes novos anos, os cineastas sabiam o que escreviam e o que se via não eram imagens paradisíacas, pois o problema a ser enfrentado agora eram os traumas, as feridas e as cicatrizes deixadas pelo cataclisma gerado pelo embate entre grandes impérios.²⁰⁸

²⁰⁸ É por essa razão que podemos dizer que se trata de um cinema que começava a “renascer das cinzas da guerra”, como o atestam, apenas para citar alguns poucos exemplos, filmes como *Não lamento minha juventude* (*Waga seishun ni kuinashi*, Japão, 1946), *Ladrões de Bicicleta* (*Ladri di biciclette*, Itália, 1948), ou *Hiroshima meu amor* (*Hiroshima mon amour*, França-Japão, 1959). Quanto à figura de expressão que utilizamos, ela na verdade foi formulada por Jean-Claude Carrière para se referir exatamente ao primeiro cinema, quando pequenos produtores, de diferentes lugares, e alheios aos processos de concentração e centralização do capital, faziam filmes ao seu

A reação da grande indústria estadunidense a essa realidade, a do cinema moderno, aconteceu por meio das atividades de empresas como a *Universal*, a *Fox*, a *Paramount* e a *Warner*, e sempre com um apoio decisivo do poder estatal. Estas empresas começaram a atuar no sentido de coibir a produção cinematográfica por parte de cineastas que não fossem os seus, para evitar que estes comessem a ameaçar o seu domínio no mercado mundial.²⁰⁹ É verdade que Hollywood, o “novo truste”, sempre fez questão de investir fortemente em nomes de cineastas inovadores e de grande destaque, como ocorreu com Orson Welles.²¹⁰ No ano de 1967, porém, começa uma maior ofensiva. É por isso que devemos sempre lembrar que este ano não foi apenas o ano do lançamento de *Terra em Transe*, mas um ano marcante inclusive para as grandes empresas que dominavam a estrutura mundial de exibição e distribuição. Foi neste mesmo ano, aliás, que ocorreu o lançamento de *Bonnie e Clyde - Uma Rajada de Balas* (*Bonnie and Clyde*, dir. Arthur Penn, 1967), um filme de grande bilheteria que demonstrou que as empresas norte-americanas que dominavam o mercado cinematográfico mundial tinham consciência de que estavam perdendo espaço devido à ascensão dos cinemas de outros países – como Itália, França, Índia, Japão e Brasil –, e por isso precisavam modernizar *Hollywood*. Por isso a *Warner Bros Entertainment* decidiu que para a direção deste filme ela deveria contratar o cineasta François Truffaut, o qual, antes de uma recusa definitiva, apresentou-o a Jean-Luc Godard, que se recusou a realizá-lo igualmente. Por fim, o diretor acabou sendo Arthur Penn, que procurou assimilar elementos da *Nouvelle Vague* francesa ao filme. O resultado foi um marco para o cinema estadunidense, e na época chegou-se a falar em uma “Nova Hollywood” nascendo.²¹¹

próprio modo, escrevendo “(...) antes de saber como escrever, antes mesmo de saber que estavam escrevendo”. CARRIÈRE, Jean-Claude. **A linguagem secreta do cinema**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006, p. 27.

²⁰⁹ Rosenfeld, até hoje um dos poucos autores que se propuseram a efetuar uma análise do cinema em relação ao seu contexto de produção, e levando em conta o campo do cinema tal como ele se apresentava aos cineastas, argumenta que os homens de negócio estadunidenses souberam se aproveitar da catástrofe das Guerras Mundiais para adquirirem uma participação maior em todas as áreas da indústria do cinema, ou seja, para formar trustes, e assim comandar não apenas a produção de filmes, mas também a sua distribuição e exibição. Havia também o investimento na manipulação da opinião pública pela construção de uma demanda, o que acontecia pelo uso da propaganda. No fundo, tratava-se de garantir o escoamento da mercadoria, fazer uma propaganda eficiente, e estabelecer ou direcionar os gostos e hábitos do público. ROSENFELD, 2013, *Op. Cit.*, p. 115.

²¹⁰ É conhecida a leitura de André Bazin, que lembrou que *Cidadão Kane* (1941) foi visto pelo grupo como o símbolo de suas “esperanças de revitalização do cinema”. Contudo, o que a história mostrou é que os trustes são inerentes ao processo de acumulação do atual sistema econômico neoliberal. Vale lembrar que Hollywood se formou em Los Angeles, na Califórnia, justamente porque este era um lugar apropriado para que os produtores independentes dos Estados Unidos pudessem driblar a ação repressiva do antigo truste representado pela *Motion Picture Patents Company* durante a primeira década do século XX. O novo truste, entretanto, repetiu posteriormente as mesmas atitudes de seus antigos alcoses, inclusive em um nível muito mais amplo, visto que agora atuava globalmente. Cf. BAZIN, André. **Orson Welles**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

²¹¹ O “nascimento da Nova Hollywood” é um tema controverso. Para maiores informações, Cf. OLIVEIRA, Sérgio Eduardo Alpendre de. **O mal-estar da sociedade americana e sua representação no cinema (1975-1978)**. Tese (Doutorado). São Paulo: USP, 2013.

No Brasil, as ações persecutórias da ditadura militar envolviam o controle ou direcionamento da opinião pública, o que era feito por meio da interferência autoritária sobre todas as áreas da vida social, desde a religião até a ciência, desde a política até a cultura. Com o objetivo de se manter no poder sem nenhuma contestação, a junta militar criou diversos órgãos, tais como o Serviço Nacional de Informações (SNI) e o Departamento de Ordem Política e Social (DOPS), que atuavam como engrenagens do sistema de desmobilização popular.²¹² Ocorre que essa maneira de governar por meio da repressão, censura, controle e até tortura e morte, acabou se alinhando aos interesses da grande indústria estadunidense de comunicação, na medida em que a ditadura se especializou na perseguição de toda a arte brasileira, o que facilitava o domínio cultural da produção artística norte-americana. Ainda assim, as medidas da ditadura por si só não eram suficientes para impedir o advento de um cinema moderno no Brasil, que continuaria a acontecer, mesmo que de forma marginal. Mas o seu desejo por controle pode ser visto como a cereja do bolo do aborto não natural de um tipo específico de cinema no Brasil, aquele que desenvolveria mais narrativas brasileiras sobre personagens brasileiras. Mas não é como se as forças armadas tivessem conscientemente aceitado defender os interesses das empresas estrangeiras contra a soberania nacional. Esta questão não é tão simples, e veremos mais adiante que talvez ela ainda não tenha sido devidamente esclarecida.

Essas três informações mencionadas, e que são externas à narrativa do filme, permitem entender que *Terra em Transe* reafirmou – e atualizou – na sua época muitos dos valores ligados ao cinema brasileiro moderno em um momento que era decisivo, por conta de dois fatores: de um lado, o seu lançamento se deu em um momento em que o complexo industrial estadunidense agia muito energicamente no sentido de não perder prestígio e relevância; e, por outro lado, a sua feitura se deu exatamente quando todo o campo das artes do Brasil enfrentava graves desmandos²¹³.

²¹² Dentre as principais obras que trazem uma abordagem mais geral deste tema destaco a de Luiz Octavio de Lima, que percebe que a ação dos militares se dava por meio do que ele chamou de “tripé repressivo”, uma estrutura baseada no trinômio “vigilância-censura-repressão”. LIMA, Luiz Octavio de. **Anos de chumbo: a militância, a repressão e a cultura de um tempo que definiu o destino do Brasil**. São Paulo: Planeta do Brasil, 2020.

²¹³ Vale anotar também que *Terra em Transe* não é o primeiro filme dirigido por Glauber após o golpe de 1964, pois antes desta obra ele trabalhou em *Amazonas, Amazonas* (1965-1966) e *Maranhão 66* (1966). *Amazonas, Amazonas* é um documentário que se destaca na filmografia do diretor, porque foi a sua primeira experiência com um filme a cores. Foi feito sob encomenda do Departamento de Turismo e Promoção, órgão do governo estadual do Amazonas, que desejava divulgar as potencialidades turísticas e econômicas da região. Neste filme, a opção pelas pessoas comuns novamente é um destaque, como nas cenas que focalizam as pessoas que vivem naquela região como uma das riquezas do Estado. Isso também ocorre em *Maranhão 66*, realizado sob encomenda de José Sarney, recém eleito governador do Maranhão, que queria denunciar o estado catastrófico da região e construir um discurso de futuro próspero a ser atingido pela sua gestão. Contudo, Glauber não endossou o discurso de Sarney, porque o filme transcende a proposta inicial, que era a de acusar o governo anterior pelos problemas do Maranhão, assumindo também um discurso de alerta contra a demagogia do novo governador. Cf. MATTOS, Tetê.

3.1.1. As contradições de Paulo segundo Raquel Gerber e Ismail Xavier

Detenhamo-nos agora a uma leitura mais detalhada da narrativa de *Terra em Transe*. Para começar, reproduzimos a sinopse deste filme, tal como ela se encontra disponível no banco de dados da Cinemateca Brasileira:

O jornalista e poeta Paulo Martins oscila entre diversas forças políticas que lutam pelo poder no fictício país de Eldorado: D. Porfírio Diaz, um líder de direita e político de tradição, D. Felipe Vieira, governador da Província de Alecrim, líder populista e demagógico, e D. Júlio Fuentes, poderoso empresário dono de um império de comunicação. Numa conversa com a militante Sara, Paulo conclui que o povo de Eldorado precisa de um líder e que Vieira possui tais atributos. Eldorado encontra-se entre o golpe de estado e o populismo, entre a crise e a transformação. E Paulo, dividido entre a poesia e a política, agoniza sem conseguir solucionar as incoerências de Eldorado e as suas próprias contradições.²¹⁴

A sinopse é um recurso útil para iniciar a abordagem do filme, mas o protagonismo de um poeta em meio a agitações políticas em um país fictício provavelmente é um pouco mais complexa do que poderíamos apreender por meio de uma descrição tão sucinta. Ainda assim, devemos admitir que esse texto expõe dados importantes, e merece algumas considerações. Uma primeira diz respeito ao fato de que a maior parte do filme é a exposição do fluxo de consciência deste protagonista durante o tempo em que ele agoniza: “(...) sem conseguir solucionar as incoerências de Eldorado e as suas próprias contradições”. Afinal, o que são essas suas contradições? Este é um tema bastante estudado, trabalhado por dois autores em especial: Ismail Xavier e Raquel Gerber²¹⁵.

A leitura de Ismail Xavier nos permite entender que em *Terra em Transe* as contradições do protagonista Paulo Martins emergem na tela por meio da “subjativa indireta livre”. Ou seja, por meio de uma forma narrativa em que há uma mescla entre o movimento próprio daquilo que se dá no âmbito da ação, e o movimento que se dá em uma interioridade subjetiva de uma das personagens. Segundo o autor,

Isto possibilita ao espectador uma visão mais compreensiva, interna, da experiência da personagem e o obriga a um constante cotejo entre a imagem que lhe é dada e a noção que ele tem do mundo, já que o filme não afirma uma realidade estável que emoldure e explique os movimentos da personagem²¹⁶.

Experimentalismo e inventividade na produção de Glauber Rocha. **VI ENECUT**, Salvador, UFBA, 25 a 27 de maio de 2010.

²¹⁴ CINEMATECA Brasileira. Base de dados (online): filmografia. **Terra em Transe**. São Paulo, n/p, n/d.

²¹⁵ XAVIER, Ismail. O cinema moderno segundo Pasolini. **Revista Italianistica**, 1(1), 1993, p. 101-109; GERBER, 1991, *Op. Cit.*

²¹⁶ XAVIER, 1993, *Op. Cit.*, p. 101-109.

Há, entretanto, uma diferença entre a concepção de Pier Paolo Pasolini e a de Xavier em relação a esta operação. O italiano foi um dos primeiros cineastas a mobilizar o conceito de “subjativa indireta livre” em uma análise teórica para referir-se ao cinema moderno, mas seu uso deste conceito se vincula a uma tradição mais antiga, a do “discurso indireto livre”, que é utilizado pela literatura para uma imersão na vida interior da personagem sem uma sinalização clara do limiar da interiorização. Já a maneira pela qual Xavier entende esta operação caracteriza-se pela “contaminação” do relato do personagem pela visão do autor do filme, ocasionando a identificação de pontos de vista e de estilo entre eles. Assim, para Xavier, tudo aquilo que surge por meio da interpolação da ação exterior e da fala interior pode ser visto “(...) como uma instância narrativa imanente ao próprio filme, uma invenção entre outras do cineasta”²¹⁷. De fato, as imagens do filme são sempre instâncias narrativas do próprio filme, e é por isso que se deve defender que em *Terra em Transe* nos são apresentadas mais divergências do que convergências entre o diretor e roteirista do filme e a personagem Paulo Martins.

As convergências e semelhanças entre o protagonista de *Terra em Transe* e o diretor Glauber Rocha foi um tema problematizado por Robert Stam já em 1976, em texto que toma como ponto de partida o fato de que a identificação entre os dois é algo que o próprio Glauber evocou, quando admitiu que as ilusões de Paulo Martins foram as suas próprias:

Terra em Transe atua como uma espécie de exorcismo artístico que é um paralelo à rejeição de Paulo ao seu próprio passado. Da mesma forma que Cervantes exorcizou seu amor pela literatura cavaleiresca através da parodia, Glauber Rocha purga seu próprio romantismo em Terra em Transe. Como ele mesmo admitiu, as ilusões de Paulo Martins foram as suas próprias.²¹⁸

Um grande exemplo da identificação entre o cineasta e o seu personagem é o interesse do segundo em criar “formas novas de poesia”, o que pode se relacionar ao desejo de história de Glauber, pelo qual ele sempre mobilizou formas novas de narrar no cinema, como é o caso, em *Terra em Transe*, da “subjativa indireta livre”. As implicações dessa identificação, todavia, podem ser melhor elucidadas pela referência àquelas cenas em que *Terra em Transe* focaliza os diversos usos políticos da poesia, mais especificamente no diálogo entre Paulo e Vieira, na cena em que o segundo se mostra muito mais receptivo do que Diaz em relação à sua arte:

Enquanto trabalha como o protegido de Diaz, Paulo expressa timidamente o desejo de falar de política numa “poesia nova”. Diaz responde com condescendência, que “somos todos radicais na juventude”. Em seguida, Paulo oferece seu serviço a Vieira,

²¹⁷ XAVIER, 2012, *Op. Cit.*, p. 83.

²¹⁸ STAM, Robert. Terra em transe. **Revista Discurso**, v. 7, 1976, p. 169-181.

aparentemente mais receptivo. “O país precisa de bons poetas”, diz Vieira, “como aqueles românticos do passado”.²¹⁹

É verdade que há sim em *Terra em Transe* uma autoanálise que Glauber dedicou a si mesmo, mas é importante ressaltar que há também uma transcendência, porque há um diálogo maior: no limite, um diálogo com todo o campo da cultura naqueles mesmos moldes que eram apresentados em seu texto *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*, de 1963.²²⁰ É por esse motivo que Stam valorizou a atitude antirrealista do filme, que é delineada pela negação da identificação da figura do herói, mas reafirmada diversas vezes pela presença de uma trilha sonora autônoma e descontínua, que propicia contradições entre aquilo que se vê no campo imagético e aquilo que se ouve na escala auditiva – ou até mesmo pela descontinuidade que podemos observar em dados momentos que logram transgredir o princípio ortodoxo de continuidade. Toda essa dissonância em relação aos filmes de gênero que já dominavam naquela época o mercado audiovisual não são acidentes, porque são feitas como uma intenção, que é, mais uma vez, a de tornar visível o caráter discursivo do próprio discurso que o enuncia. Assim, este autor é taxativo ao afirmar que *Terra em Transe* opera em um sentido muito distante do da “identificação” entre personagem e expectador, tema que se refere à representação naturalista, mas não a este filme:

O filme nunca se transforma numa história de amor entre Paulo e Sara. Em *Terra em Transe*, mesmo as orgias são anti-eróticas. Onde se espera uma clara definição política, o filme oferece liberdade poética e imagística. Cria um mundo de contradições sistemáticas: entre os personagens, no interior dos mesmos, entre o som e a imagem, entre os estilos cinematográficos. Certas rupturas brutais desorientam o espectador, impedindo qualquer identificação com os personagens.²²¹

A análise de Ismail Xavier, por sua vez, aprofunda este tema inicialmente problematizado por Stam, só que somando a ele o importante conceito de “subjativa indireta livre” como um princípio fundamental para a compreensão de *Terra em Transe*. Xavier demonstra assim que ao longo do filme o que temos quase nunca é a exposição de uma realidade estável, mas a apresentação simultânea de várias realidades, quase sempre – senão sempre – intermediadas pela memória do protagonista. É nesse sentido que o autor recupera os momentos em que as falas de Paulo Martins contradizem aquilo que ele realmente deseja em seu íntimo. Tratam-se daquelas sequências que apontam uma divergência entre o que Paulo enuncia e aquilo que a imagem mostra, sem deixar claro se estas imagens retomam os fatos tal como eles aconteceram, ou se elas se referem à memória destes fatos da perspectiva do poeta, que na

²¹⁹ *Ibidem*, p. 173.

²²⁰ Sobre esta ligação, Cf. REBECHI JUNIOR, 2011, *Op. Cit.*

²²¹ STAM, 1976, *Op. Cit.*, p. 174.

verdade poderia o estar culpando pelos fatos ocorridos – a memória é falha, devemos lembrar. O momento mais importante e mais lembrado nas análises de *Terra em Transe* é aquele se dá a partir do minuto 01:40:05, momento da segunda representação da derrocada de Paulo. Trata-se de um epílogo que encaminha a trama para suas imagens finais. A descrição do momento se faz necessária, porque apenas compreendendo exatamente o que o filme está nos dizendo é que podemos entender esse ponto sobre a representação da esquerda diante do golpe. Assim, a seguir, reproduzimos algumas imagens retiradas deste bloco, seguidas de uma breve descrição:

Figura 21: A coroação alegórica de Diaz, em *Terra em Transe* (1967)



Fonte: TERRA em Transe, 1967, *Op. Cit.*

No primeiro quadro vemos o poeta Paulo Martins dentro do carro, ou seja, o filme está voltando ao seu momento inicial, quando o personagem fugia após o impasse com Vieira, que não concorda com a realização de uma resistência armada ao golpe. Em seguida vemos Diaz prestes a ser coroado, em uma cena que alegoriza e condensa várias das informações contidas ao longo do filme em relação à vitória de Diaz. Na imagem seguinte vemos Fuentes – personagem que representa uma parcela da burguesia, ligada às grandes indústrias e aos meios de comunicação – regozijando-se com o acontecido após trair o poeta e o governador Vieira. Somando-se a essa sequência de imagens, que envolvem diferentes instâncias da narrativa, temos a montagem sonora, pela qual ouvimos a continuidade do fluxo de consciência do

protagonista. Sua voz segue indignada com relação à permanência do *status quo* que se assegurava através da vitória de Diaz. As imagens, por sua vez, seguem mostrando a celebração da vitória de Diaz, até que – como se pode ver a partir do quinto quadro – se desdobram em uma fantasia invasora de Paulo, em forma de breves *flashes*. No primeiro destes *flashes* vemos Paulo segurando uma metralhadora, ferido na escadaria. Mas em um *flash* posterior o vemos segurando a coroa, como se ele a quisesse para si. Ora, neste momento o filme expressa uma mensagem final: essa montagem tem por objetivo mostrar a contradição do discurso de Paulo, pois ao passo que no som ouvimos as suas palavras combativas, que evoca certos valores absolutos, a imagem vai revelando certos aspectos do seu inconsciente. Tudo fica claro nas imagens seguintes, pois ao mesmo tempo que vemos Paulo segurar a coroa, ouvimos Sara na estrada, e o questionando sobre a sua atitude, ao que ele responde exaltando a sua morte como um triunfo em nome da “beleza e justiça”. Assim, neste ponto, o descompasso entre o som, as falas, e o fluxo interior das imagens, que revelam o seu desejo recalcado, tem a função de desmascarar o poeta, mostrando o descompasso entre aquilo que ele diz – lutar e morrer pela beleza e pela justiça – e aquilo que ele deseja – o poder.²²²

Muitos autores posteriores a Xavier e Stam inicialmente entenderam que essa exposição de um desejo recalcado era resultado de uma autoanálise psicanalítica de Glauber. Contudo, o que estas pesquisas deixam de considerar, é que para Xavier e Stam, a grande força deste filme é a sua forma de dizer aquilo que ele diz. *Terra em Transe* não foi a primeira vez em que este diretor mobilizou referências estéticas diversas para dar conta de tratar de acontecimentos históricos amplos e complexos. O que se pode dizer é que em *Terra em Transe* há um aprofundamento deste processo, de forma que podemos dizer que Glauber Rocha foi um dos mais expressivos historiadores de seu tempo. Assim, se em *Terra em Transe* o papel de Glauber enquanto cineasta é um dado notável é porque ele fez o filme tal como ele o fez. A dedicação de alguns autores em descrever sua operação revela que é mais importante o que o filme diz, do que os eventos históricos a que ele pôde dar conta por meio de metáforas. A obra é alegórica, mas a sua análise não pode se restringir a uma correlação direta entre algumas de suas cenas e alguns dos eventos históricos a que elas podem parecer remeter. Esse tipo de leitura costuma simplificar o filme, reduzir o seu conteúdo àquilo que ele não é. Ou seja, tende a reduzi-lo a um filme que faz uma exposição linear de acontecimentos históricos, o que definitivamente não ocorre. Podemos, assim, reconhecer que Glauber se propôs a uma reflexão historiográfica. É

²²² Esta passagem fundamental e seu significado foram apontados por: XAVIER, 2012, *Op. Cit.*, p.63-128.

como afirmou Gilda Rocha de Mello e Souza em uma análise pioneira que conseguiu antever essas ilusões, logrando reconhecer este grande mérito do cineasta-historiador:

Reduzido pelo crítico ao seu esqueleto racional o filme pode dar a impressão falsa de banalidade. Mas a força de Glauber não consiste em exprimir um pensamento discursivo, e sim na maestria com que usa a imagem para criar um universo plástico de equivalências, um sistema de metáforas e alegorias.²²³

Mello e Souza percebeu em sua análise que “decifrar” a alegoria por meio de uma redução do filme ao seu esqueleto racional – que na verdade geralmente não é seu, mas do próprio analista – retira muito da força do próprio filme. Ela antevê certas ilusões na medida em que percebe erros que podem advir da fórmula analítica tantas vezes utilizada, e que costuma gerar o seguinte resultado: *Terra em Transe* trabalha com a história política do Brasil e da América Latina dos contextos dos golpes militares, e os acontecimentos históricos surgem porque os personagens assumem posições similares àquelas ocupadas pelos atores sociais envolvidos nos golpes políticos que enterravam as jovens democracias latino americanas. O que estas análises costumam esquecer é que a fórmula alegórica de *Terra em Transe* não está ali para ocultar alguma fragilidade do seu argumento. Como prevê Mello e Souza²²⁴, o que ocorre ali é um “esquematismo” no tratamento das personagens por um viés alegórico. Assim, cada elemento ficcional dialoga e se transforma em uma espécie de “amostra” dos atores políticos envolvidos nos eventos históricos que marcaram a intervenção da potência capitalista durante a Guerra Fria. Deste modo, Paulo Martins e Sara podem ser vistos como uma equivalência das duas faces da esquerda política, enquanto Vieira e Diaz como duas faces da elite dirigente, e Fuentes – o industrial que é ao mesmo tempo progressista e capitalista – representa as duas faces da burguesia contemporânea. Contudo, a presunção de que através desta esquematização automaticamente entendemos os dados empíricos que estão em jogo pode originar um erro de interpretação.

Ocorre que às vezes a interpretação da alegoria – diferentemente do que acontece na interpretação da metáfora – proporciona um esfacelamento do sentido proposto por ela. É verdade que há sim em *Terra em Transe* uma autoanálise efetuada por Glauber Rocha, mas ocorre também uma transcendência desta temática. Mas então como podemos pensar a história dos golpes militares dos anos da Guerra Fria a partir de *Terra em Transe*? O que muitos autores têm feito é ignorar todo o esforço antirrealista para falar sobre uma suposta história do populismo e do golpe de 1964 em *Terra em Transe*. Um argumento central destas análises,

²²³ MELLO E SOUZA, Gilda Rocha de. *Terra Em Transe*. **Teoria e Prática**. São Paulo, 1968, n. 2, p. 142.

²²⁴ *Ibidem*.

como vimos anteriormente, tem sido a identificação entre o diretor e o protagonista Paulo Martins, afinal o próprio Glauber confessou-a. Mas Glauber, em diferentes oportunidades, retomou este assunto, fazendo outras comparações, inclusive traçando uma ponte entre Paulo Martins a Antônio das Mortes, personagem de *Deus e o Diabo na Terra do Sol*:

Com Antônio eu apresentava a descrição de uma consciência ambígua, de uma consciência em transe. Antônio que é personagem primitivo, um camponês, um aventureiro. vamos encontrá-lo mais desenvolvido em todas as contradições do Paulo Martins de Terra em Transe. Paulo Martins, como Antônio, é um cara que vai à direita e à esquerda, que tem má consciência dos problemas políticos e sociais.²²⁵

Terra em Transe fala, portanto, sobre a dificuldade do intelectual em aceitar-se como integrante da classe trabalhadora. Recusando a sua realidade, ele se deprime, “(...) vagando no mundo da luta de classes e de golpes de estado”²²⁶. Talvez seja essa a situação que melhor se enquadre como um sentido para o transe da consciência evocado pelo diretor: “é preciso cantar”. Mas é por isso mesmo que podemos notar uma maior divergência entre as figuras de Paulo, o poeta de *Terra em Transe*, e Glauber, o autor do roteiro e diretor durante a filmagem. Para isso *Barravento* e *Deus e o Diabo na Terra do Sol* bastam para que argumentemos que ele não estava realizando um trabalho assim, tão “convencional”. Já Paulo Martins, de forma diferente, se converteu a militante não um objetivo artístico seu, mas por conta dos acontecimentos políticos de Eldorado, mas principalmente por intervenção de Sara. É deste tema que Júlio César Lobo tratou em um artigo muito recente onde mobilizou o conceito de “intelectual orgânico” de Antônio Gramsci (1968), para se referir àqueles intelectuais completamente autônomos em relação a estrutura social:

Para Gramsci, todos os homens são intelectuais, porém, na vida social, nem todos eles desempenham essa função, ou seja, nem todos eles podem ser englobados na “função social da categoria profissional dos intelectuais”, citando como exemplos do “tipo tradicional e vulgarizado do intelectual” o literato, o filósofo, o artista. Como vimos, Paulo é esse tipo tradicional que a intelectual orgânica Sara – por isso, quem sabe, “uma professora eficiente”, como a qualificara o governador Vieira – seduz para a luta de classes.²²⁷

Os dois trabalhos realizados por Paulo para as campanhas políticas, “Para governador vote em Filipe Vieira” e “Biografia de um aventureiro”, permitem uma reflexão sobre o marketing na política. Mas o trabalho de Glauber, pela sua técnica narrativa em *Terra em*

²²⁵ ROCHA, Glauber. Entrevista concedida a Michel Ciment. Positif, 1967. In: ROCHA, Glauber. **Revolução Do Cinema Novo**. Rio de Janeiro: Alhambra, Embrafilme, 1981, p. 85-86.

²²⁶ *Ibidem*.

²²⁷ LOBO, Júlio César. De poeta-jornalista a marqueteiro: História e mídia no filme *Terra em transe* (1967). **Revista Comunicação Midiática**, v.8, n.3, set./dez. 2013, p.159.

Transe, nos permite uma reflexão sobre a escrita da história pelo Cinema. Isso é algo que Ismail Xavier também expôs em sua análise deste filme, ao aludir à “subjética indireta livre” como um princípio de coerência²²⁸. A subjética indireta livre é o elemento que inibe a simples transposição ou tradução de sua alegoria pelo cortejo dos fatos históricos, e, de forma alguma, não é uma fórmula utilizada apenas para “fazer algo diferente” do linear. No limite, podemos dizer que é por meio desse recurso que o filme nos diz “isto não é o golpe de 1964”, similarmente ao que acontece no quadro *A Traição das Imagens* (*La trahison des images*, 1928), de René Magritte.

Apesar destes importantes apontamentos de Xavier, podemos dizer que as questões que evocamos anteriormente sobre as contradições mal resolvidas de Paulo Martins ainda permanecem. O autor esclarece que o filme é a exposição do fluxo de consciência deste protagonista durante o tempo em que ele agoniza, prestes a morrer. Mas a interpolação entre o fluxo subjetivo do pensamento agonizante do poeta com a realidade externa a esse pensamento revela que o protagonista não consegue nem mesmo solucionar as suas próprias contradições, quanto mais as incoerências de Eldorado. Assim, para melhor compreender as contradições de Paulo, devemos recorrer a outra análise, proposta por Raquel Gerber. Nos referimos mais especificamente ao seu livro *O mito da civilização atlântica: Glauber Rocha, cinema, política e a estética do inconsciente*, de 1982. Nele, a autora mobiliza alguns conceitos de Sigmund Freud, mas não apenas para dizer que *Terra em Transe* faz uma análise dos golpes de Estado em moldes similares àqueles a que Freud se dedicou ao investigar as estratégias de coesão grupal e sentimento de pertencimento em governos autoritários, mas para se referir ao Cinema Novo como um “(...) instrumento de análise da ciência da história”.²²⁹

Ora, como acontece na Teoria da História, onde historiadores se propõe a uma reflexão teórica dos pressupostos da sua disciplina, como “tempo” ou “memória”, também em *Terra em Transe* há uma teoria. É como se o filme fosse muito mais a expressão de uma análise teórica – no sentido mesmo de Teoria da História – do que um filme que nos conta uma simples história factual. Isso porque, como sabemos, a história narrada não é a da ascensão de Diaz ao poder, mas a que se desenrola na consciência de um dos atores sociais envolvidos no processo ainda durante o fluxo dos acontecimentos. Assim, não se trata apenas da memória do protagonista, mas de sua memória em agonia.

Mais uma vez, é preciso dizer que em *Terra em Transe* o que vemos não é a história dos acontecimentos que levaram ao golpe de Estado, mas a memória de Paulo, que relembra os

²²⁸ XAVIER, 1993, *Op. Cit.*,

²²⁹ GERBER, 1982, *Op. Cit.*, p. 102.

fatos acontecidos a dois, três ou quatro anos atrás. Ele relembra, mas ao mesmo tempo ainda vive os desdobramentos destes fatos. Além disso, a tudo isso se soma o fato de que a consciência que relembra sofre com a proximidade de sua morte. É por isso que devemos entender que em toda essa operação há referência a um frenesi, que é o que de fato intermedia a relação entre o tempo presente, de agonia, e aquilo que é apenas uma memória dos fatos: uma memória em um momento de dor, de agonia. Essa é, portanto, mais uma diferença entre Paulo, o poeta, e Glauber, um de seus criadores, pois enquanto o primeiro relembra os fatos diante da morte iminente, o segundo, ao contrário, lançava agora um filme com uma perspectiva teórica: a de que era preciso alcançar uma linguagem que se distanciasse mais das marcas da colonização, e uma investigação histórica acerca da memória de eventos traumáticos. O que exprime, por sua vez, que Glauber não agia a partir de um encurtamento de seus horizontes, afinal o seu filme aponta que havia toda uma projeção para o futuro, um futuro para o cinema, apesar de toda a ameaça que era representada pela ditadura dos militares.

Podemos dizer, assim, que para Gerber, Glauber Rocha foi um historiador do tempo presente que não se restringiu à produção de uma “história factual”, ou seja, a escrever no cinema uma história mais próxima àquela história positivista e tradicional que era praticada pelos historiadores do século XIX e por cineastas da primeira metade do século XX. Nesse sentido, podemos dizer que *Terra em Transe* foi uma primeira grande reflexão historiográfica acerca dos acontecimentos ligados ao contexto da intervenção estadunidense nos países americanos durante os anos da Guerra Fria. Afinal, como diz José D’Assunção Barros, ao invés de sobrevalorizar o dado factual, “(...) a obra se propõe a algo similar ao que os historiadores chamam de uma ‘história problema’”²³⁰, ou seja, uma história que pretende problematizar o próprio gesto de recortar um acontecimento.

Terra em Transe de fato se propõe a algo similar ao que os historiadores do século XX vinham fazendo, que era exatamente se opor ao tipo de história que se limitava a narrar os fatos e expor informações de maneira meramente descritiva. Mas se este é o caso no filme, em que consistia o problema histórico proposto por ele? O que de fato era investigado nessa película? Como aponta Gerber, o problema investigado coincide com o mote do filme, ou seja, o problema era o de descortinar – ou mesmo desconstruir – a noção de “liderança política”, e o mote do filme, assim, é a frase de Paulo durante as campanhas de Vieira: “precisamos de um

²³⁰ BARROS, José D’Assunção. **Teoria da História, vol. 3: A Escola dos Annales e a Nova História**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012.

líder”²³¹. É exatamente por esse motivo que as lideranças, sejam elas políticas, intelectuais, partidárias ou sindicais, são expostas e denunciadas com afinco ao longo de toda a narrativa.

Mas se essa questão, o problema das lideranças políticas, atravessa toda a narrativa do filme, são os mesmos planos que se dão a partir do minuto 01:40:05 que revelam um desejo recalcado de Paulo Martins. E é neste ponto, na interpretação dessas contradições de Paulo, que Gerber avança em direção àquilo que seriam algumas das conclusões da investigação historiográfica em *Terra em Transe*. Isso porque o recalque de Paulo exprime o problema de sua identificação com a figura paterna de Diaz, a quem ele renega, mas tem como modelo. A conclusão que o filme traz é que as relações entre as personagens e os líderes se dão por meio de um sentimento ambíguo, entre o querer destituir e a admiração, no mesmo sentido que Freud definiu os conceitos de “totem” e “tabu” – ou seja, elementos que simbolizam a história da castração que teria instituído o advento das sociedades, ou da vida em sociedade, e que é reeditada individualmente por cada sujeito, por cada um de nós seres humanos, durante a fase do “complexo de Édipo”.²³² Segundo Gerber:

Terra em Transe também trata da morte e recuperação do pai, da moral e da religião. Só que a liberação da repressão ao instinto se dá em nível simbólico. Nas imagens da sublimação, o poeta é ferido por tiros caminhando numa estrada que é símbolo feminino e útero, como se caminhasse para dentro do corpo da mãe. As imagens na tela são cenas que estão além da morte, primeiro sentimento que a criança tem quando é separada do corpo da mãe. E o poeta caminha por entre as nuvens, brandindo uma metralhadora, na anunciação de um novo tempo²³³.

Podemos argumentar que um texto de Freud provavelmente mais apropriado para se relacionar a *Terra em Transe* fosse *Psicologia das Massas e análise do Eu* (1921), o qual Gerber não cita. Isto porque essa obra reflete questões mais similares àquelas que estavam em jogo durante os acontecimentos de 1964, como o fanatismo que havia feito muitas pessoas se moverem em direção a guerras.²³⁴ Só que a utilização de um texto menos propício para entender

²³¹ TERRA em Transe, 1967, *Op. Cit.*

²³² Totem e Tabu é, a princípio, uma leitura endereçada aos antropólogos, em que Freud busca analisar a gênese dos totens – símbolos sagrados e respeitados – e dos tabus – proibições de origem incerta – que cercam e cerceiam as liberdades individuais e coletivas de uma determinada sociedade. Segundo relatos do próprio Freud, esse artigo consiste em uma tentativa de explicar questões da psicologia social, relacionando o totemismo aos vestígios da infância. Cf. FREUD, Sigmund. **Obras completas, volume 11: totem e tabu, contribuição à história do movimento psicanalítico e outros textos (1912-1914)**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

²³³ GERBER, 1982, *Op. Cit.*, p. 109.

²³⁴ Essa obra demonstra, por exemplo, que se deve valorizar as ações daqueles que apoiaram uma intervenção autoritária, como é o caso dos fiéis católicos ligados ao movimento “marcha da família com Deus pela liberdade”, pois assim mudaríamos o foco daqueles que sofreram o golpe para aqueles que realmente sofreram a influência dos discursos de tutela de um “pai protetor”, papel que era sem dúvida ocupado pelos militares. Cf. FREUD, Sigmund. **Obras completas volume 15: psicologia das massas e análise do eu e outros textos (1920-1923)**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011. Há também toda uma questão que envolve a repressão sexual, que é comum nos movimentos autoritários, onde escolhem-se alvos preferenciais para serem atacados, como é o caso, no Brasil,

a ação dos golpistas não impediu que Gerber avançasse no sentido de compreender que, para além da ideia de “parricídio” expressa no fato de que Paulo Martins está sempre entre um líder político e outro – ou entre um deus pai e outro –, existem também outras interpretações possíveis. Assim, ela expõe também uma leitura sobre o papel exercido pelas protagonistas: para Gerber, as duas principais mulheres do filme, Sara e Silvia, permitem outros ângulos interpretativo da relação entre Paulo e os líderes políticos. Silvia, por exemplo, não pode pertencer a Paulo por conta das dinâmicas da economia política do patriarcado, uma referência presente também em *Barravento* e em *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, como vimos nos capítulos anteriores. Sara, por sua vez, e atenta à essa dinâmica, é quem convoca o poeta a agir no mundo, e ao lado dele é quem sofre as mesmas decepções, os mesmos golpes. Novamente um filme dirigido por Glauber Rocha traz ao centro do seu argumento uma leitura da sociedade patriarcal, mas neste caso ela se articula com o tema da moralidade, no mesmo sentido em que ele aparece como uma origem do complexo de Édipo. Mas não apenas isso: a conclusão de Gerber é que, se em *Terra em Transe* há uma defesa de uma revolução, esta é uma revolução ao nível da liberalização moral.

A breve análise que vamos propor a seguir não pretende solucionar as contradições de Paulo, que já foram resolvidas por Raquel Gerber²³⁵ e Ismail Xavier. Este último, vale lembrar, explica a coroação alegórica alegando que nela incidem tanto o impulso de totalização, presentes nos longas-metragens anteriores, quanto um diálogo com o seu próprio contexto de produção, pela referência a uma “consciência em agonia”. Sendo esse sentimento, a agonia, uma metáfora para o que seria o “(...) colapso de uma visão de mundo”, uma visão que em *Terra em Transe* se exprimiria pela recusa daquilo que seria a “arte pedagógica de conscientização”.²³⁶ Desta forma, ao invés de propor uma interpretação nova para a coroação alegórica, argumentamos que o filme pode ser visto como uma escrita teórica que aponta para o fato de que as narrativas tradicionais tendem a silenciar-se sobre os excluídos. O objetivo é demonstrar que o que está em jogo são pressupostos teóricos acerca da memória dos sujeitos individuais e da memória suscitada por meio de determinados eventos comemorativos. Ao final, espera-se que fique claro que a discussão historiográfica de *Terra em Transe* não se distancia da de *Barravento* e de *Deus e o Diabo na Terra do Sol*.

das mulheres, LGBTQ+, e professores, pesquisadores, cientistas e artistas, alvos que tem sido os favoritos do conservadorismo brasileiro. Cf. REICH, W. **Psicologia de Massa do Fascismo**. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

²³⁵ Gerber chega a defender que Paulo não morre literalmente, mas se dirige a uma projeção para o futuro, para a resistência armada. Cf. GERBER, 1982, *Op. Cit.*

²³⁶ XAVIER, 1993, *Op. Cit.*, p. 124-125.

3.1.2. O tempo do discurso de *Terra em Transe*

Como um filme histórico, *Terra em Transe* tem na representação do tempo um elemento nuclear de sua narrativa. Mas, tratando de eventos históricos tão recentes, como este filme aborda a passagem do tempo? Para a ciência da história, o tempo é uma questão fundamental porque é parte essencial do seu objeto, que não é apenas o homem, mas sim o “homem no tempo”.²³⁷ Essa definição proposta por Marc Bloch pode ser válida para o cinema, principalmente se estivermos falando de um filme histórico. Mas, ainda que não fosse este o caso, quais outras aproximações poderiam ser feitas? Embora o texto histórico e o filme possam ter as suas especificidades, ambos são, no limite, narrativas. É por isso que para os cineastas impõem-se questões similares àquelas que costumam se impor a pesquisadores das ciências humanas. Caso das questões relativas ao estabelecimento de recortes, de limites, de estratégias úteis para dar conta de determinados assuntos, e assim por diante. Aos dois, cineastas e historiadores, a questão em algum momento acaba sendo a mesma: como dar conta de determinados acontecimentos dentro dos limites materiais impostos ao próprio ato narrativo? Ao menos neste ponto, portanto, a situação destes profissionais é análoga, sendo a única diferença entre eles que aos cineastas os limites são impostos pelo tempo do próprio ato de narrar, enquanto para os historiadores eles são impostos normalmente pelos números de páginas.

Mas o que dizer sobre a representação do tempo em si? Para os historiadores, o tempo é um dos principais fundamentos de sua disciplina, então não é à toa que ele é igualmente um dos temas mais abordados. Na Teoria da História podemos encontrar reflexões tão complexas sobre o tempo quanto aquelas feitas em outras áreas das ciências, como na física, que vê o tempo não como algo absoluto, mas sim relativo. Para historiadores, tempo é uma palavra polissêmica, mas podemos dizer que ao menos dois significados são fundamentais: primeiro, o tempo que o historiador organiza em seu texto, que é o da experiência do relato da ruptura entre o passado e o agora; e segundo, o tempo deste outrora que já não existe senão por meio da mediação de quem o estuda.²³⁸ Quer dizer, o tempo para os historiadores é algo inerente ao que

²³⁷ Trata-se de uma definição que foi proposta há quase um século, mas que ainda é relevante, principalmente por conta das demandas de uma sociedade onde a “verdade” tem perdido o seu espaço. Por essa razão é necessário esclarecer que o objeto de estudo da História nunca foi o passado, afinal ele não existe senão por intermédio heurístico, ou seja, por meio da leitura dos seus vestígios. Cf. BLOCH, Marc. **Apologia da História ou o ofício do historiador**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997, p. 55.

²³⁸ Na atualidade, coexistem diferentes interpretações sobre a mediação do texto histórico. Aqui utilizamos aquela que vê a História como uma narrativa, mas uma narrativa que se distingue por trabalhar com representações da continuidade temporal a partir de um determinado presente onde se estabelece um lugar social, de onde emanam

ele estuda, os seres humanos em uma sociedade que pertence a um passado que já não existe mais.²³⁹ No cinema, por sua vez, a representação do tempo histórico tem sido feita de diferentes maneiras. Muitos são os filmes cuja trama se ambienta em um período histórico qualquer, buscando uma representação “realista” dos “fatos”. Este é o caso dos dramas de época, que podemos comparar aos romances históricos convencionais oriundos de uma tradição literária, e não necessariamente historiográfica. Mas estes não são os únicos filmes históricos que existem. Como indica Rosenstone, há obras cinematográficas que constroem narrativas históricas tão complexas que chegam a rivalizar com as dos historiadores.²⁴⁰ Este é, acreditamos, exatamente o caso de *Terra em Transe*, obra que não se restringe a uma ambientação histórica e nem se apega enfaticamente ao uso de cenários e figurinos para remeter ao passado.

As maneiras pelas quais *Terra em Transe* utiliza o figurino, a cenografia, o som e a montagem para situar o expectador em um momento histórico, já foram exploradas pela bibliografia anteriormente referenciada. De maneira geral, o que se conclui é que a representação alegórica do filme dialoga com diferentes eventos históricos. Algo que tem passado despercebido, entretanto, é que este filme traz uma inversão fundamental na maneira de exprimir o tempo histórico, pois nele a temporalidade dos eventos comunicados em sua narrativa é muito menor do que o tempo de sua exposição. Para compreender melhor essa questão, vamos observar o quadro a seguir, que traz uma divisão da narrativa do filme em três etapas bem delimitadas, que dizem respeito àquilo que poderia ser visto como a linha do tempo ficcional de *Terra em Transe*.

Tabela 6: *Terra em Transe* em três momentos

I	00:00:00-00:09:47	Trata do desfecho de uma história que será retomada a seguir, por meio de um <i>flashback</i> . É o presente narrativo de <i>Terra em Transe</i> , quando o governador Vieira recua diante da vitória de Diaz e decide que a melhor solução é sua renúncia. Paulo Martins, por sua vez, fala em resistência armada e abandona o palácio, indignado com a atitude covarde de Vieira. No trajeto, apesar das ações de Sara contra o impulso suicida de Paulo, ele acaba lançando seu carro contra a barreira militar, aos gritos de "eu preciso cantar". Em seguida, ele aparece sozinho nas dunas de Eldorado, e vocaliza as palavras que são a deixa para a interrupção da atual ordem cronológica para a retomada dos acontecimentos passados pela interpolação dos
---	-------------------	--

problema e questões que tem em seu âmago buscar respostas para um “agir”. Cf. RÜSEN, Jörn. **Teoria da história: uma teoria da história como ciência**. Curitiba: UFPR, 2015.

²³⁹ O próprio historiador pode estudar um tempo histórico que é diverso do seu, que no passado tinha um sentido próprio, associado a ações e a concepções de homens concretos de outrora, os quais tinham um ritmo temporal próprio. Sobre este tema, Cf. KOSELLECK, Reinhart. **Futuro Passado. Contribuição à semântica dos tempos históricos**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2006.

²⁴⁰ Cf. ROSENSTONE, Robert A. The Historical Film as Real History. **FilmHistoria online**, Barcelona, vol. 5, nº 1, 1995.

		eventos ocorridos anteriormente: “(...) onde estava a dois, três, quatro anos? Onde? Com Dom Porfírio Diaz, navegando nas manhãs. O meu Deus da Juventude, Dom Porfírio Diaz”.
II	00:09:48-01:40:20	Começa a exposição da ação que se situa em um passado próximo, e que se relaciona com o presente narrativo. Esse momento ocupa a maior parte do filme, e trata de uma recapitulação da trajetória de Paulo Martins no campo político, expondo que ele abandonou o líder conservador Dom Porfírio Diaz para adotar uma postura militante ao lado de Sara. Entretanto, Paulo se mostra hesitante em diversas situações, demonstrando que tem uma má consciência dos problemas políticos e sociais que assolam Eldorado. Isso se dá em três momentos bem distintos: 1. Após uma primeira intervenção de Sara, ele atua na eleição de Vieira, ajudando-o na campanha para o governo de uma província. 2. Após certos desentendimentos, ele abandona o novo governo e renuncia à política para retornar para a capital de Eldorado e viver uma vida hedonística. 3. Convocado novamente por Sara para atuar em favor da luta contra as contradições sociais, Paulo retorna à vida política, vindo a atuar de novo em uma campanha, dessa vez a de Diaz para a presidência do país. 4. Desta vez, após ser traído por aqueles que haviam se comprometido a apoiar suas intenções de eleger Vieira, ele chega aos momentos que antecedem a situação em que ele é ferido de morte.
III	01:40:21-01:46:35	Retoma o presente da narrativa, mas recapitulando os eventos apresentados durante os nove primeiros minutos do filme. Dessa vez a ênfase recai sobre o frenesi propiciado pelos acontecimentos, através da utilização de planos curtos. Há uma montagem paralela, que alterna uma continuação das imagens referentes ao fluxo de consciência do protagonista e os acontecimentos do presente, como o tiroteio na estrada, em uma montagem feita de maneira a revelar o desejo inconsciente de Paulo por ocupar o lugar de Diaz. Em seguida, já durante os últimos minutos, o filme avança pela primeira vez em relação ao instante que deu início ao <i>flashback</i> . Ao final, um último e longo plano mostra o poeta sozinho e agonizante.

A narrativa de *Terra em Transe* pode ser dividida em três segmentos bem delimitados porque é a partir deles que se constitui o seu movimento analéptico. Primeiro, o filme expõe uma situação inicial, o que ocorre entre os minutos 00:00:00 e 00:09:47. Esse momento, do ponto de vista do tempo diegético – o tempo que decorre dentro da trama –, tem a função de estabelecer um momento presente a partir do qual os acontecimentos do passado diegético serão recuperados. Em seguida, logo no minuto 00:09:48, interrompe-se a sequência cronológica para iniciar uma retomada dos fatos que levaram o protagonista àquele momento fatídico. A partir de então, os acontecimentos que teriam ocorrido no passado – um passado em relação ao momento presente em que o poeta agoniza – decorrem de maneira linear, sempre em direção ao encontro com o mesmo momento inicial. Este segmento, do ponto de vista do tempo da narrativa, dura em torno de noventa minutos, portanto ocupando a maior parte do filme. Ao final, a partir do minuto 01:40:21, são retomados os acontecimentos iniciais, por meio de uma espécie de recapitulação elíptica, ou seja, por meio de sons e imagens que privilegiam o "salto"

de um acontecimento ao outro, visto que as informações que faltam já tinham sido expostas anteriormente, no começo do filme. Neste caso, o filme passa rapidamente da derrota de Vieira para a reação de Paulo Martins, porque o objetivo, no fim das contas, é o de focar no sofrimento psicológico do protagonista.

Alguns elementos não são apresentados de maneira definitiva, pois são deixadas em aberto. Um exemplo é que, ao final, durante o retorno do momento presente diegético, os acontecimentos são apresentados a partir de um ponto de vista ambíguo, onde continuam sendo apresentados segundo a memória de Paulo, mas também pela câmera que passa novamente a atuar como narrador. Este é, assim um dos elementos deixados intencionalmente em aberto. Não é definido pela narrativa do filme se estamos em um âmbito ou em outro, se estamos vendo os fatos pela perspectiva agonizante ou não. É isso que levou Ismail Xavier a falar da “subjativa indireta livre”, que não deve ser vista como sinônimo de *flashback*, mas como um complemento seu. Ademais, é neste momento final, que se dá entre os minutos 01:40:21 e 01:46:35, que mais claramente se confundem informações relativas ao pensamento de Paulo com aquilo que seria a realidade objetiva do mundo diegético.

Chegamos assim novamente ao ponto que nos leva ao questionamento sobre as suas contradições, e sobre como o filme as expõe. As respostas que já foram dadas, de que os questionamentos de Paulo exprimem o colapso do populismo, contudo, não nos parecem agora serem suficientes. Mas como podemos dizer isso se as próprias imagens que expõem os desejos internos da personagem, principalmente aquela em que ele toma para si a coroa quando Diaz estava prestes a ser coroado, dizem o contrário? Ora, é exatamente pela forma como se dá a representação do tempo neste filme.

O diálogo com a história e com a ciência da história em *Terra em Transe* não se dá senão pela sua maneira de cambiar o tempo da história narrada no tempo da própria narrativa. Quer dizer, se olharmos com atenção, veremos que a história narrada tem uma duração menor que a da própria narrativa, afinal a história nada mais é do que aquilo que Paulo Martins rememora em seus últimos minutos de vida. Isso se acentua se pensarmos que pode ser que a narrativa nunca retomou de fato o fluxo externo da consciência da personagem, mas o fez apenas como referência à sua lembrança destes acontecimentos. Esse é o sentido da inversão operada pelo filme: enquanto os filmes clássicos desenvolveram meios de representar períodos históricos diversos, visando dar conta de recortes bastante largos por meio de elipses, entre outros recursos, *Terra em Transe* conta a história de um único momento: o momento presente, que é justamente onde se articulam as memórias sobre o passado. Nesse sentido, nota-se que o filme não é sobre a história, mas principalmente sobre a memória.

3.1.3. A memória para além de Paulo Martins

Como afirmamos anteriormente, Raquel Gerber – ao tomar como referência o tema da memória pelas suas manifestações no psiquismo a partir de Freud – e Ismail Xavier – ao recuperar a discussão em torno da subjetividade a partir de Pasolini – demonstraram que *Terra em Transe* é um filme histórico que nos permite refletir sobre a relação entre o passado e a memória dos eventos históricos, principalmente aqueles que estiveram ligados ao Golpe de Estado de 1964 – mas não apenas a este evento. Retomamos, no tópico anterior, a linha do tempo ficcional do filme porque a própria forma como ela se organiza, a partir de um *flashback*, reafirma a importância dada à memória pelo filme. Todavia, o fato dele efetuar uma inversão entre aquilo que é a linha do tempo da história que o filme nos conta e o próprio tempo que ele leva para nos conta-la, por si só demonstra que não se trata de um filme histórico dedicado ao registro dos acontecimentos e à mera exposição de fatos em uma ordem cronológica. A referência aqui é a formulação acerca do tempo do significado e o tempo do significante elaborada por Christian Metz.²⁴¹ Mas notamos que esta abordagem nos permite repensar a antiga questão sobre os problemas mal resolvidos do protagonista. Neste novo tópico, portanto, nos debruçaremos sobre alguns momentos específicos da segunda parte do filme, a fim de nos dedicarmos à exposição dos fatos que levaram Paulo Martins ao seu momento de agonia, e buscando demonstrar que a exposição da memória do protagonista é uma verdadeira recusa a explicações simplistas. Ou seja, procuramos demonstrar que *Terra em Transe* não se contenta em culpar atores sociais pela tragicidade dos acontecimentos históricos com os quais ele dialoga.

Ao invés de simplificar os fatos, *Terra em Transe* aborda a memória para realizar uma crítica que se dirigia à própria História. Isso acontece porque se trata de um filme que se caracteriza por distanciar-se das narrativas mais tradicionais do cinema, o que tem como consequência um distanciamento em relação a um tipo de escrita colonizadora da história. *Terra em Transe* aborda não apenas a memória individual, mas principalmente, e a partir dela, uma memória social. Isso importa porque é a partir da coletividade, e não do individual, que de fato o filme critica os próprios processos de construção e de transmissão da memória. Isso fica claro nos momentos em que o filme resgata as atitudes mais burlescas do carnaval brasileiro, elemento utilizado em algumas ocasiões ao longo do *flashback*. A primeira se dá ainda nos

²⁴¹ METZ, Christian. **A Significação no Cinema**. São Paulo: Perspectiva, 2014.

primeiros minutos (00:09:46 e 00:12:27), quando nos é apresentado Dom Porfírio Diaz – e a alusão ao ditador mexicano José de la Cruz Porfírio Díaz Mori já demonstra que um dos problemas analisados pela obra é o do autoritarismo e da tirania.

Figura 22: Seis planos referentes à representação da missa realizada em 26 de abril de 1500. *Cenas de Terra em Transe* (1967)



Fonte: TERRA em Transe, 1967, *Op. Cit.*

A imagem do desembarque de Diaz (primeira das seis imagens reproduzidas) na verdade é precedida de um plano que dialoga de forma irônica com a representação da primeira missa que estes seis planos realizam: um *contra-plongée* de Diaz segurando uma bandeira em sua mão esquerda e sustentando um crucifixo na mão direita. No plano sonoro, se faz presente, e de forma anacrônica, a música do Candomblé. É então que surge o plano geral, em uma tomada aérea, que enquadra o mar, a praia e personagens com fantasias burlescas, como um nativo que aguarda ao lado de uma grande cruz de madeira fincada na areia, e os europeus – Diaz, um padre e um conquistador português – que caminham em sua direção. Em seguida, o nativo aparece em primeiro plano, observando a cena atentamente.

Segue um novo plano geral de todas essas figuras alegóricas revelando Paulo ao fundo, cambaleante, de maneira a remeter à personagem cuja mente é de fato o local onde se passa esta cena. Em seguida, ressurgue o conquistador, agora a partir de um movimento específico efetuado pela “câmera na mão”, de modo a enquadrar o rosto da personagem em *close-up*, no sentido de proporcionar não a identificação, mas o estranhamento. A forma pela qual este quadro em específico foi criado é algo que coaduna com o desvelamento do caráter discursivo

da narrativa suscitado desde o início da trama.²⁴² Diaz bebe de um cálice, de maneira a efetivar o ritual de comunhão pressuposto pela fé cristã em homenagem à última ceia antes da morte de Cristo. Antes do fim desta primeira sequência, o filme retoma um cenário anterior, que parece remeter à mesma linha temporal do início, no desfile a céu aberto. Trata-se de um novo *contra-plongée*, que o mostra subindo as escadarias do seu palácio para pronunciar o seguinte discurso:

O que eu não posso explicar aos meus inimigos são as razões que me levaram a abandonar o exercício da solidão pelo sacerdócio da vida pública. Mas, também, nem Cristo pôde explicar, a não ser com a própria vida. Assim, eu responderia aos meus inimigos, que Cristo deu a vida pelo povo quando os exploradores do povo quiseram que Ele compactuasse com a exploração do próprio povo. Morreu, mas não traiu! Eu morrerei sem trair, proclamando a grandeza do homem, da natureza, de Deus²⁴³.

A maioria dos autores alega que esta cena pretendia desmistificar o “conquistador libertador”. Robert Stam, por exemplo, lembra que aqui se opera uma inversão daquilo que Humberto Mauro havia feito em *O descobrimento do Brasil* (1937), filme que em sintonia com a ditadura de Getúlio Vargas utilizava o imaginário dos Descobrimentos para reafirmar a data de 1500 como um grande marco civilizacional do Brasil.²⁴⁴ De fato, quando comparado àquelas obras que exaltam as ações dos exploradores europeus, *Terra em Transe* opera uma verdadeira “história a contrapelo”²⁴⁵. Há portanto neste filme de Glauber uma crítica à atitude de rememoração celebrativa de certos acontecimentos históricos. Não importa a data em questão: seja a do dia do desembarque ou da celebração da primeira missa, o que de importa é que se problematiza e se nega veementemente uma escrita da história que se proponha a celebrar e a dar importância à chegada dos exploradores europeus. Essa atitude contra a qual *Terra em Transe* se posiciona, aliás, tem menos a ver com um estudo comprometido com a ciência da história e mais a ver com questões políticas-econômicas, ou seja, com a busca de encontrar no passado uma legitimidade histórica para o poder que se exerce no presente²⁴⁶.

²⁴² O estranhamento é um elemento utilizado em *Terra em Transe* no sentido proposto por Bertold Brecht, ou seja, para tornar claro ao espectador que ele está diante de uma obra de arte. Sobre o efeito de estranhamento no teatro, Cf. ROSENFELD, Anatol. **Teatro Épico**. São Paulo: Perspectiva, 2002.

²⁴³ TERRA em Transe, 1967, *Op. Cit.*, min. 00:11:23-00:12:25.

²⁴⁴ STAM, Robert. **O espetáculo interrompido: literatura e cinema de desmistificação**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

²⁴⁵ Uma leitura mais recente de *Terra em Transe* demonstra inclusive que o filme se aproxima inclusive das palavras de ordem que “(...) Walter Benjamin lançou aos artistas de sua época diante da ascensão do fascismo: contra a estetização reacionária da política, a politização revolucionária da arte”. LUIZ, José Victor Regadas. *Terra em Transe* e o Golpe de 1964. In: ALBUQUERQUE, Gregório Galvão de; VELASQUES, Muza Clara Chaves; BATISTELLA, Renata Reis C. (Org.). **Cultura, politécnica e imagem**. Rio de Janeiro: EPSJV, 2017. p. 229-256. Cf. também: BENJAMIN, Walter et al. **Benjamin e a obra de arte: técnica, imagem, percepção**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

²⁴⁶ O caso das comemorações dos descobrimentos no Brasil, vale lembrar, repete a lógica salazarista de encontrar um consenso nacional por meio das lembranças dos anos áureos das grandes descobertas do Império português. Cf. ARRUDA, José Jobson de. **O Trágico 5º Centenário do Descobrimento do Brasil**. Bauru-SP: EDUSC, 1999.

Os acontecimentos desta sequência existem porque foram criados pela mente de Paulo, mas isso quer dizer que é como se esses fatos por ele memorados fossem reminiscências de um passado muito mistificado, e é nesse sentido que a memória individual de Paulo consegue expressar uma outra memória, uma mais coletiva – e esse é o sentido mais próprio da autoanálise que Glauber dedica a si mesmo em *Terra em Transe*. Ora, isso significa que não se trata apenas de dizer que a memória tem as suas distorções por causa de limitações de ordem biológica ou psíquica, mas se trata de problematizar inclusive a chegada dos conquistadores como um “lugar de memória”, e criticar a própria consciência histórica, tal como ela se exercia no consciente e no subconsciente de Paulo. Por isso, a alusão à primeira missa é feita de forma bastante peculiar, bem distante, por exemplo, da iconografia tradicional deste evento, como no caso do filme de Humberto Mauro ou do quadro *Primeira Missa no Brasil* (1860), de Victor Meirelles.

Este tema também é salutar para a compreensão do sentido da ruptura com o passado operado em *Terra em Transe*, inclusive pela sua leitura crítica de Humberto Mauro, um autor que anteriormente havia sido homenageado por Glauber Rocha em *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*²⁴⁷ – uma obra que pode ser vista como um manifesto político que tinha por intuito fortalecer o nascente movimento cinematográfico brasileiro na época da sua publicação, em 1963. Esta diferença de atitude se dá porque num primeiro momento Glauber – em acordo com outros cinemanovistas – resolveu que a melhor estratégia para a criação de um espaço para o cinema brasileiro era a de buscar no passado – justamente no trabalho de alguém como Humberto Mauro – um marco sob o qual deveriam ser remontadas as raízes de um fazer cinematográfico de oposição ao cinema comercial. Mas em 1967 há um aguçamento da crítica à escrita conquistadora da história. Por esse motivo é que até mesmo Mauro acaba sendo, em certa medida, renegado²⁴⁸.

Deste modo, essa sequência de imagens de que estivemos tratando é uma representação alegórica pela qual *Terra em Transe* procura dar conta de um período temporal bastante largo, por meio de uma elipse que se dá durante os devaneios de Paulo. É nesse sentido que devemos nos referir à sua alusão ao “pacto colonial”, meio pelo qual as potências europeias dividiram de uma maneira que lhes era conveniente os territórios que pretendiam explorar. Contudo, a reminiscência pela memória de Paulo, além de efetuar a crítica a que nos referimos, aponta para

²⁴⁷ ROCHA, Glauber. **Revisão Crítica do Cinema Brasileiro**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

²⁴⁸ Sobre o filme de Mauro e como ele se insere em uma tradição estabelecida pela historiografia eurocêntrica, Cf.: MORETTIN, Eduardo Victorio. Produção e formas de circulação do tema do Descobrimento do Brasil: uma análise de seu percurso e do filme *Descobrimento do Brasil* (1937), de Humberto Mauro. **Revista Brasileira de História**. São Paulo, v. 20, nº 39, 2000, p. 135-165.

a continuidade do colonialismo: tanto porque existe uma forma de moldar a consciência história que costuma contribuir para isso – justamente a forma histórica que o filme critica –, quanto pela encenação da continuidade do processo de colonização. Fato que se dá por meio de elementos anacrônicos, como a presença de Diaz, sempre com os mesmos trajes, tanto no passado colonial como no século XX.

Os objetos em cena, portanto, acenam para a continuidade entre uma era e outra: o crucifixo denota a contínua utilização abusiva da imagem de Deus para o subjugo dos fracos e oprimidos. A bandeira, cujas cores não podemos identificar porque o filme era em preto e branco, acena para uma continuidade entre a formação dos estados nacionais e a insurgência das novas formas de tirania do século XX. E há ainda o recurso ao anacronismo pela música do Candomblé, uma vez que esta religião só veio a se formar após o estabelecimento de uma população afro-brasileira, o que se deu apenas a partir do final do século XVII.²⁴⁹ O uso da música se justifica, entretanto, porque o intuito não era o de ambientar a primeira missa de forma fidedigna, mas sim incluir na cena toda uma população que foi fundamental para o advento do Brasil, embora ela viesse a ser usada como mão-de-obra escrava neste país apenas algum tempo após a chegada dos portugueses²⁵⁰.

Nessa são apresentados assim alguns dos principais elementos históricos em jogo ao longo da trama, em especial os referentes à constituição do poder nos países latino-americanos que são alegorizados em Diaz. O seu discurso, que demarca o final desta cena, visto ao lado de todos os símbolos e metáforas utilizados antes dele, deixam clara a sua perspectiva – ou a perspectiva que ele quer impor – sobre o poder. Para Diaz, o exercício do domínio e da liderança político-econômica é um direito seu, natural, visto que ele mesmo se identifica como análogo à figura de Deus: “(...) também, nem Cristo pôde explicar”.²⁵¹ Há assim no filme também uma referência aos conceitos de jusnaturalismo e de direito natural, que também denotam uma continuidade do Antigo Regime, já que no período absolutista o rei, por um suposto mandato divino, é que deveria assegurar a paz, e todos os cidadãos deveriam abrir mão de seus direitos em prol do exercício autoritário do monarca²⁵². Assim, Dom Porfirio Diaz é a figura que irá

²⁴⁹ PARÉS, Luis Nicolau. **A formação do Candomblé: história e ritual da nação jeje na Bahia**. Campinas: UNICAMP, 2006.

²⁵⁰ A ambientação sonora anacrônica, assim, contribui para que as imagens audiovisuais ironizem inclusive a leitura da história do Brasil proposta por autores como Francisco Adolfo de Varnhagen e Gilberto Freyre, que – como demonstra José Carlos Reis – tratavam a colonização portuguesa como um dado positivo, e a submissão das outras nações como um dado natural. Cf. REIS, José Carlos. **As Identidades do Brasil 1: de Varnhagen a FHC**. Rio de Janeiro: FGV, 2003. Cf. também: FREYRE, Gilberto. **Casa-grande & senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal**. São Paulo: Global, 2003.

²⁵¹ TERRA em Transe, 1967, *Op. Cit.*

²⁵² Cf. ANDERSON, Perry. **Linhagens do Estado absolutista**. São Paulo: Brasiliense, 1995.

simbolizar os interesses de uma elite dirigente que se utiliza de valores ditos “tradicionais”, que ele deve conservar para o bem geral, visto que ele seria, pela sua cor e genealogia, aquele que pertenceria ao “grupo mais apto”.

Na sequência, como sabemos, o filme irá se dedicar a demonstrar que Paulo, Sara, Vieira, e outras personagens, com interesses próprios e até mesmo divergentes, irão se unir para tentar derrotar Diaz, que entretanto prevalecerá após algumas manobras políticas apoiadas por grupos poderosos representados pela Explint e Fuentes. Mas importa perceber que o filme tem mais a dizer sobre o momento em que ele se insere – o da ascensão conservadora na América Latina e do recrudescimento do autoritarismo do Estado brasileiro – do que sobre os anos anteriores, da época de João Goulart ou de outros governos. Por isso, para estudar este último período, os pesquisadores deveriam recorrer a outros tipos de fontes, afinal *Terra em Transe* é um filme cujo tema é a maneira pela qual a memória se articula em um momento presente, o mesmo momento da confecção do filme. Conforme Jacques Le Goff nos explica:

A evolução das sociedades na segunda metade do século XX clarifica a importância do papel que a memória coletiva desempenha. Exorbitando a história como ciência e como culto público, ao mesmo tempo a montante enquanto reservatório(móvel) da história, rico em arquivos e em documentos/monumentos, e a aval, eco sonoro (e vivo) do trabalho histórico, a memória coletiva faz parte das grandes questões das sociedades desenvolvidas e das sociedades em vias de desenvolvimento, das classes dominantes e das classes dominadas, lutando todas pelo poder ou pela vida, pela sobrevivência e pela promoção.²⁵³

Essa fala de Le Goff, que destaca o sentido das disputas em torno da memória histórica, refere-se à sua constatação de que não era mais justificável uma ciência da história dedicada a servir aos interesses de uma elite dirigente, visto que já há algum tempo (e a sua referência seria principalmente a historiografia francesa representada pela vertente da escola dos Annales) a historiografia havia deixado de o fazer para, em grande medida, e de forma muito diferente, praticar o estudo da manipulação pela memória coletiva dos fenômenos históricos. Ora, o que se espera é que até aqui tenha ficado claro que é exatamente este tipo de história que *Terra em Transe* procurou delinear a partir de sua narrativa fílmica. A leitura do filme deve ter em conta que importa mais a forma como ela se dirigiu ao seu público em sua época do que as interpretações sobre os acontecimentos que lhes são realmente externos, de tal forma que utilizar este filme para, de maneira *ad hoc*, cortejar os anos que antecedem o Golpe Civil Militar costumeiramente se traduz em mero exercício retórico, mas nunca resulta em uma aproximação em relação à realidade a que este filme se refere.

²⁵³ Le Goff, Jacques. **História e memória**. Campinas, SP: UNICAMP, 1990, p. 475.

Isto posto, resta perguntar: como esse estudo elaborado em *Terra em Transe* sobre a recordação dos fenômenos históricos coaduna com a problemática dos excluídos da história? Ora, já se anotou que alguns elementos explorados em *Barravento* e em *Deus e o Diabo na Terra do Sol* são reelaborados neste novo filme, como ocorre no caso da crítica à economia política do patriarcado. O mesmo ocorre com o problema do negro na sociedade de classes, que todavia em *Terra em Transe* acaba sendo referenciado mais pela trilha sonora do que por outro meio. De outra forma, os devaneios de Paulo Martins são parte deste assunto, afinal, em uma sociedade democrática baseada na exploração do trabalho assalariado, não era ele mesmo um excluído, visto que era desprovido dos meios de produção? Independentemente disso, vamos, no tópico seguinte, retomar uma outra cena onde o carnaval se faz presente no sentido mais aguçado da crítica à perspectiva tradicional da história do Brasil.

3.1.4. A história e a política como adereços de um carro alegórico carnavalesco

Paulo Martins se parece com grande parte de uma elite intelectual que ainda preserva os valores de um passado escravagista, e que por isso não consegue se identificar com a sua classe social. Essa parece ser a essência do que seria uma mensagem central que *Terra em Transe* – e Glauber Rocha – quis imprimir na época do seu lançamento. Se falamos antes sobre a identificação entre o protagonista e o seu diretor, o fizemos porque nos pareceu necessário demonstrar que é um erro pensar que Glauber fosse Paulo, o seu personagem, esquecendo-se que na verdade ele é o seu criador, ou seja, um dos autores da denúncia. Muitos autores exprimem um apego grande ao que os responsáveis pela obra têm a dizer, como se isso fosse algo determinante para sabermos o que de fato ela diz. Ora, isso é algo que se choca inclusive com as falas de Glauber, que em diversas ocasiões não quis se manifestar no sentido de orientar a compreensão sobre seus filmes. De outra feita, muitas análises recentes se propõem apenas a reafirmar aquilo que parte da crítica disse sobre os filmes do Cinema Novo na época do seu lançamento.

Disso decorre uma insistência em projetar no filme a interpretação da história que pareceu ser a mais interessante por algum tempo. Mas que história *Terra em Transe*, e todos estes filmes com os quais ele dialoga em seu tempo, nos contam? Ora, a concepção que passou a ser hegemônica principalmente após o AI-5 – ou seja, apenas aquela que conseguia driblar a

censura ou que não o precisava fazer.²⁵⁴ Consequência disso tudo é que muito pouco se fala sobre a história em que este filme se insere, e menos ainda se sabe sobre as consequências para o cinema brasileiro dos desdobramentos da Guerra Fria e do recrudescimento do sadismo dos indivíduos a quem os militares vinham delegando poder desde 1964. Vamos retomar este assunto mais adiante, mas por hora, voltemos ao desenvolvimento geral da trama de *Terra em Transe*.

Após aparecer ao lado de Diaz, Paulo o abandona para buscar o seu próprio caminho. Seu trabalho no jornal *Aurora Livre* o ajuda a conhecer Sara. É ela, como já havíamos referido, que o leva a política. Mas são ambos que optam pela sujeição a um líder ao invés da autonomia: resquícios de uma estrutura de pensamento formatada pela submissão a um poder soberano. Eles vão a Alecrim para atuar na campanha eleitoral de Vieira, um político profissional, cheio de promessas vazias e poucas propostas consistentes. Primeira decepção: após vencer as eleições, o político mostra que a sua fidelidade não é para aqueles que o elegeram, mas sim aos ricos e poderosos, e por isso ele descumpra suas promessas eleitorais e faz uso da violência contra os camponeses que queriam suas reivindicações atendidas. Em se tratando de política eleitoral, nenhuma novidade, a não ser a seguinte: no Brasil, quantos filmes denunciaram isso antes de *Terra em Transe*? Trata-se de uma tentativa de expor a realidade concreta dos excluídos. Ademais, a crítica política de *Terra em Transe* não se concentra no caso específico da experiência democrática brasileira dos anos 1960, mas é mais genérica, porque tem como foco a fragilidade da democracia, em especial a das democracias liberais – mas uma fragilidade que tem sido denunciada, no limite, desde Platão.²⁵⁵

Mas o que Paulo fez em relação à traição do político que ele apoiou? Sua memória (lembrando que se trata sempre da exposição do fluxo do pensamento de Paulo, que ainda agoniza nas dunas de Eldorado) oscila entre acusar cruelmente a sua própria covardia e uma espécie de autopiedade, e parece que de fato ele desistiu por algum tempo de tentar operar qualquer mudança no mundo. Ao perceber que foi usado apenas como um subordinado útil aos interesses das elites de Eldorado, portanto, ele preferiu a fuga ao invés do enfrentamento da realidade. Sua fuga, aliás, abre espaço para algumas das sequências que mais entusiasmaram os comentaristas de *Terra em Transe*: as cenas das festas com referências a delírios ébrios e a orgias sexuais. Essas cenas exprimem metáforas que se relacionam com o contexto de produção

²⁵⁴ Deve-se ressaltar que, apesar de tudo, são muitos os trabalhos que foram feitos, ainda que sob suspeição, de tal forma que, ao longo desta tese, conseguimos referenciar apenas uma parcela ínfima da bibliografia sobre a obra de Glauber.

²⁵⁵ PLATÃO. *A República*. Belém: EDUFPA, 2000.

de *Terra em Transe*, na medida em que elas se referem aos acertos políticos entre os partidos de esquerda e o poder vigente sob a alegação de uma suposta necessidade do desenvolvimento do capitalismo como condição *sine qua non* para a revolução. É por isso que Roberto Schwarz disse o seguinte:

No plano ideológico, resultava uma noção de "povo" apologética e sentimentalizável, que abraçava indistintamente as massas trabalhadoras, o lumpenzzinato, a intelligentsia, os magnatas nacionais e o exército. O símbolo desta salada está nas grandes festas de então, registradas por Glauber Rocha em *Terra em transe*, onde fraternizavam as mulheres do grande capital, o samba, o grande capital ele mesmo, a diplomacia dos países socialistas, os militares progressistas, católicos e padres de esquerda, intelectuais do Partido, poetas torrenciais, patriotas em geral, uns em traje de rigor, outros em blue jeans. Noutras palavras, posta de lado a luta de classes e a expropriação do capital, restava do marxismo uma tintura rósea que aproveitava ao interesse de setores (burguesia industrial? burocracia estatal?) das classes dominantes.²⁵⁶

Schwarz, contudo, não confundiu os atores que representavam a cena com aquilo que a cena queria representar: o que o filme diz, nessa passagem, durante a fuga da realidade de Paulo, é que as burguesias nacionais não tinham condição alguma de oferecer qualquer suporte para a construção de uma sociedade justa e igualitária, e que a crença nessa premissa não era nada mais do que mero delírio por parte de uma parcela da intelligentsia dos países latino americanos. Este tema, aliás, já foi bastante explorado pela bibliografia disponível.²⁵⁷ Vamos ressaltar, todavia, que a experiência de Paulo ao lado de seu amigo Álvaro no vale tenebroso – quando patrocinado pelo empresário dos meios de comunicações Júlio Fuentes – e a sua estada ao lado de Silvia soam como uma referência, involuntária ou não, à *Odisseia* de Homero, o poema épico da Grécia Antiga que nos conta sobre os “Lotófagos”, uma população de um lugar onde se comia “alimento floral”. Mas em *Terra em Transe* Paulo não é um herói e nem haveria um, apenas uma sombra de um, criada pelas ações de Sara. É ela quem, novamente, tenta o resgatar, como fez Ulysses quando salvou os seus homens conduzindo-os às naus, à força. E agora que isso acontece pela segunda vez, podemos defender que novamente Glauber problematiza a

²⁵⁶ SCHWARZ, 2008, *Op. Cit.*, p. 76.

²⁵⁷ Um dos principais autores que tratam deste assunto é Marcelo Ridente, para quem não havia exatamente um paralelo entre a ideologia do ISEB, do PCB e outros, mas sim toda uma “estrutura de sentimento” compartilhada por amplos setores de artistas e intelectuais brasileiros, desde o final dos anos de 1950, dentre os quais amadurecia um certo sentimento de pertença a uma comunidade imaginada. Cf. RIDENTI, 2005, *Op. Cit.* Cf. também: SCHWARCZ, Lilia Moritz. Modernização, ditadura e democracia, 1964-2010. **História do Brasil Nação**, 1808-2010, vol. 5. Rio de Janeiro: Objetiva, 2014; SCHWARCZ, Lilia Moritz. **O Fantasma da Revolução Brasileira**. São Paulo: Unesp, 2005; ANDERSON, Benedict R. **Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

determinação social dos gêneros, pela referência ao homem como força residual e à mulher como dominante, ainda que dentro de um mundo pautado na autoridade patriarcal²⁵⁸.

É preciso estar muito atento para a força do argumento de Sara, porque caso ele não fosse realmente forte ela não teria tido êxito em resgatar Paulo. E, afinal, qual é este argumento? Dessa vez a questão não é a das injustiças sociais, mas uma ameaça diferente: Dom Porfírio Diaz, que havia galgado uma base de apoio eleitoral e acordado um apoio internacional, o qual tinha em sua essência a consonância entre os seus valores conservadores e os interesses econômicos de uma empresa estrangeira, a *Explint*. É aqui que o filme se refere mais diretamente às forças político-econômicas em jogo no seu espaço e contexto de produção, porque essa cena é uma alusão metafórica à união de forças entre os civis e militares que tinham interesses egoísticos, ou seja, interesses alheios à saúde do Brasil como nação. Além disso, através da *Explint* – cujo emblema é o ano de 1964 – estão representadas as potências do bloco capitalista da Guerra Fria, principalmente os Estados Unidos. Seria então a *Explint* o complexo do entretenimento hegemônico dentro da geopolítica diegética de *Terra em Transe*? É possível, mas o que importa é que Paulo não acreditou em Vieira, e ainda assim aceitou apoiá-lo porque ele lhe foi apresentado como a única e desesperada saída para salvar Eldorado, a “(...) da colonização da companhia de *Explotaciones Internacionales* e da *Explint*”²⁵⁹. Sobre este momento decisivo, José Victor Regadas Luiz afirmou o seguinte:

Uma das questões mais agudas em *Transe em Transe* é o problema da decisão política no momento culminante de crise revolucionária, o que fazer quando é chegada a hora, quando as teorias, estratégias e discursos são diluídos em vãs palavras, e a história estende a chance de ser agarrada pelas rédeas. O que fazer quando a revolução deixa de ser miragem e se encontra ao alcance das mãos?²⁶⁰

Convencido por Sara e por outros companheiros seus, Paulo vai então ao encontro com Júlio Fuentes, na esperança de obter ajuda e minar a falsa imagem de homem íntegro que Diaz se esforçava para sustentar. Lá, tudo decorre como era esperado, e a emissora de televisão transmite um documentário útil para a eleição de Vieira. Só que tanto na vida real como na ficção, demoraria ainda para que surgisse alguém como o bilionário Warren Buffett, que no ano de 2011 reconheceu a realidade da luta de classes e admitiu que, de maneira geral, apenas os

²⁵⁸ Ou seja, por viver em uma sociedade que valoriza o homem em detrimento da mulher, as ações de Sara ficariam em segundo plano, ainda que Paulo ou Vieira conseguissem derrotar Diaz. Socialmente sua atuação e ações seriam menosprezadas em prol do enaltecimento da figura masculina mais próxima.

²⁵⁹ TERRA em Transe, 1967, *Op. Cit.*, min. 00:53:58-00:54:05.

²⁶⁰ LUIZ, José Victor Regadas. Terra em Transe e o Golpe de 1964. In: ALBUQUERQUE, Gregorio Galvão de; VELASQUES, Muza Clara Chaves; BATISTELLA, Renata Reis C. (Org.). **Cultura, política e imagem**. Rio de Janeiro: EPSJV, 2017, p. 251.

ricos tem consciência disso, e por isso apenas eles lutam nela²⁶¹. Diaz, por seu turno, também ciente da luta de classes, faz o inverso, e após se dirigir a Paulo – que dessa vez não se corrompe –, apela ao bom senso de Fuentes, para que ele atuasse a favor do seu grupo social.

Vale lembrar também que mesmo antes desses eventos, mais especificamente entre os minutos 01:15:00 e 01:26:06, o filme já chegara ao seu ápice, em uma sequência onde novamente história e política surgiam como adereços de um carro alegórico carnavalesco. As imagens deste momento, aliás, são interessantes porque compõe o que pode ser visto como uma meta-alegoria. Ou seja, são indispensáveis na medida em que são parte importante da alegoria de sua própria alegoria. Vamos portanto retomar algumas imagens deste momento, afinal elas coadunam com a perspectiva que temos defendido – a de que os filmes dirigidos por Glauber tiveram uma continuidade, ao menos no que diz respeito à perspectiva de que uma parte de um cinema descolonizado passaria obrigatoriamente pela habilitação dos excluídos. Observemos, então, os quadros abaixo, que são uma divisão meramente didática da cena em cinco partes:

Tabela 7/Figura 23: Primeira parte. O Comício de Vieira



Fonte: TERRA em Transe, 1967, *Op. Cit.*

Tese – Paulo aparece em *close-up*. A câmera se movimenta e aparecem a seu lado Aldo, Sara, e a viúva de Felício, que antes o havia acusado de ter matado seu esposo. Ele demonstra uma alegria eufórica e pronuncia as palavras de ordem: “Um candidato popular!”

Antítese – Vieira aparece no centro da imagem cercado por onze pessoas, dentre elas algumas das mesmas que estavam ao lado de Paulo no plano anterior: a viúva de Felício e Aldo, além de outras pessoas. Atrás de Vieira aparece o seu segurança. Ao seu lado direito o senador, e à esquerda o Padre. A câmera se movimenta em um *zoom out* e vemos um letreiro, nominando a sequência que se está sendo projetada: “Encontro de um líder com o povo”. O zoom prossegue até revelar um plano geral: a

²⁶¹ Segundo o jornal *Washington Post*, Warren Buffett – na época a terceira pessoa mais rica de todo o mundo – teria declarado à CNN que “(...) tem havido uma luta de classes nos últimos 20 anos, e a minha classe venceu. Nós é que tivemos nossos impostos reduzidos significativamente” [tradução nossa] (SARGENT, Greg. *There's been class warfare for the last 20 years, and my class has won*. *Washington Post*, 30 de setembro de 2011). Na ocasião ele defendia que ricos pagassem mais impostos, visto que a carga tributária é maior sobre os mais pobres. Mais do que um gesto de generosidade, todavia, o que sua fala demonstra é que ele tem consciência de que o acirramento da luta de classes decorrente da acentuação das desigualdades é prejudicial inclusive a seus lucros potenciais e à estabilidade de seus negócios.

fotografia agora exhibe os dois pavimentos superiores da estrutura arquitetônica onde estão dispostos vários personagens, com Vieira e o seu grupo acima e ao centro, enquanto no piso inferior surge um grupo de pessoas com cartazes. No mesmo nível de Vieira, mas nas periferias do quadro, onde não há cobertura, estão alguns músicos e dançarinos.

Síntese – O terraço do palácio encontra-se preenchido por muitas pessoas caminhando. Dançarinos passam entre a câmera e Vieira. Começam as falas alternadas do padre e do Senador, que enaltecem a candidatura de Vieira contra a ameaça representada por Dias. A música e o samba continuam.

Tabela 8/Figura 24: Segunda parte. Jerônimo no Poder



Fonte: TERRA em Transe, 1967, *Op. Cit.*

Tese – Em meio ao Carnaval, o plano sonoro foca o diálogo de Paulo e Sara: ninguém parece preocupar-se em ouvir Vieira, mas também “(...) por mais de um século ninguém conseguirá (falar)”. Paulo prevê que tudo isso não acabará bem, mas Sara ressalta que “a culpa não é do povo!”. Há uma breve suspensão do contacto entre o âmbito da ação do diálogo dessas personagens e o resto da ação ao seu redor, como que em um novo *flashback* dentro deste outro *flashback*, o que se pode notar pela maneira como Paulo se dirige ao senador, agarrando-o pelo colarinho e lhe sufocando: “mas saem correndo atrás do primeiro que lhe acena com uma espada ou uma cruz”.

Antítese – O resto da ação adentra o universo de Sara e Paulo, porque ela invoca Jerônimo – supostamente um representante do povo – para ilustrar o seu argumento: “o povo é Jerônimo, fala Jerônimo!”. Aldo dispara sua metralhadora, exigindo silêncio. O senador então convida Jerônimo para falar à Casa-Grande: “eu sou um homem pobre, um operário. Sou presidente do meu sindicato. Estou na luta das classes, acho que está tudo errado e eu não sei mesmo o que fazer. O país está numa grande crise e o melhor é aguardar a ordem do presidente”. Ouvindo tal estapafúrdia, Paulo fica indignado, e ele mesmo silencia Jerônimo: “está vendo o que é o povo? Um imbecil, um analfabeto, um despolitizado. Já pensaram um Jerônimo no poder?”. Ao final, quebra-se a quarta parede, o que é feito pelo olhar de Paulo dirigido à câmera enquanto ele ainda tapa a boca do sindicalista com a mão para silenciá-lo.

Tabela 9/Figura 25: Terceira Parte (ou Causa). O povo sou eu



Fonte: TERRA em Transe, 1967, *Op. Cit.*

Tese e Antítese – Um homem se esforça para conseguir romper a barreira em torno de Jerônimo. Ele se move com dificuldade, lutando por espaço entre os corpos das pessoas que formam um círculo ao redor do grupo de Paulo, como um alpinista que escala uma montanha perigosa. Ao chegar a Jerônimo, ele precisa se esforçar novamente, agora para pedir atenção: “Um momento! Um momento, minha gente! Um momento! Eu vou falar agora”. Paulo, Sara e os outros se sensibilizam. O homem novamente pede atenção, dessa vez se endereçando à câmera: Um momento! Um momento, minha gente! Um momento! Eu vou falar agora. Eu vou falar”. Quando finalmente conquista a atenção de todos, o homem expõe a miséria em que ele vive: “Com a licença dos doutores, seu Jerônimo faz a política da gente, mas seu Jerônimo não é o povo. O povo sou eu que tenho sete filhos e não tenho onde morar”.

Tabela 10/Figura 26: Quarta Parte (ou Consequência). A pena de morte é executada



Fonte: TERRA em Transe, 1967, *Op. Cit.*

Síntese (ou Paradoxo) – Em resposta à franqueza do homem uma revolta generalizada ocorre entre os presentes. Ouvem-se gritos de intolerância, e o segurança de Vieira começa a agredir o rapaz, esmurrando-o diversas vezes. A câmera mostra sua feição de dor, enquanto seu algoz prepara uma corda em seu pescoço para levá-lo a força. No ato da execução, além do carrasco (ou seja, o segurança), estão o padre, que coloca a mão sobre a sua cabeça, a viúva de Felício, que tenta dar algum conforto a ele, e o senador, que entoa um discurso, como quem anuncia o crime cometido por aquele homem: “A fome e o analfabetismo são propagandas extremistas. O extremismo é um vírus que contamina as flores, contamina o ar, contamina o sangue, contamina a água e a moral”. O último quadro mostra o sujeito já morto.

Tabela 11/Figura 27: Parte cinco: O dispositivo



Fonte: TERRA em Transe, 1967, *Op. Cit.*

Conclusão: A imagem seguinte revela o dispositivo, na medida que mostra o cinegrafista que captou o mesmo plano que encerrou a sequência anterior. Assim, ao mesmo tempo em que se rompe a quarta parede saímos do âmbito da ação que se iniciou quando Sara invocou Jerônimo para ilustrar o seu argumento (do *flashback* dentro do *flashback*). No plano sonoro, o silêncio predomina. Os corpos estão no chão, mas Jerônimo ainda vive. Só que a esquerda (Aldo e o líder estudantil) começa a, tortuosamente, acusar Paulo: “a irresponsabilidade política”, “seu anarquismo”. Paulo, encurralado, revida: “Chega!”. Vieira, como se fosse inocente, também se mostra ofendido: “Eu tenho quase cinquenta anos e não perdi a dignidade”. Mas, ao final, Vieira ensaia uma conciliação: “Nós todos fomos longe demais. Talvez agora seja tarde para voltar, eu entendo”. Por fim, Paulo ainda reflete sobre a sua real identidade, que não difere da do homem executado: “O transe dos místicos. Olhe bem nossos olhos, a nossa pele. Se começamos a ver as coisas claras, ou somente a violência das mãos”. A sequência termina com um *close-up* mostrando Paulo e Sara muito próximos.

Deste conjunto de planos que procuramos descrever através das tabelas, um dado notável é o grau de inventividade que o Cinema Moderno atingiu através de *Terra em Transe*. Por outro lado, vista assim, de forma mais esquemática, a sequência referente ao comício de Vieira parece agora não querer mais desmentir grande parte daquilo que essa tese tem defendido até aqui. Vamos a isso:

Em primeiro lugar, foquemos na estrutura do texto. É possível notar que as imagens, sons e diálogos tecem um caminho entre as ideias contidas na sequência, em um movimento verdadeiramente dialético: não é, no fundo, o filme uma narrativa que exprime um discurso? Paulo enuncia aquele que pode ser visto como o mote a ser explorado nessa sequência: Dom Felipe Vieira, defende ele, é um candidato popular, e por isso favorito nas eleições ao cargo de presidente. A antítese é a própria democracia, pela maneira como ela se apresenta naquele momento: um grande carnaval, onde os espaços que deveriam ser reservados ao debate e às ideias se tornam na verdade um palanque semelhante a um carro alegórico de uma escola de samba. Ora, a crítica recai assim sobre todo o sistema de governo popular, nos mesmos moldes

da já referida filosofia grega clássica.²⁶² É óbvio, portanto, que a carapuça serve aqui aos processos eleitorais onde se elegeram figuras como Vargas, Jânio Quadros e João Goulart (que venceu inclusive com mais votos do que Jânio, mas disputando a vaga de vice-presidente).²⁶³

Mas há ainda uma síntese, que não se completa exatamente nessa cena, mas em conjuntos de planos posteriores que lhes são complementares: referimo-nos à sequência em que surgem os discursos de Diaz, que fala muito – diferentemente de Vieira – sem ter nada de importante a dizer. Ou seja, é apenas tagarela, já que suas qualidades são mais as projeções dos outros do que o que ele realmente é. Por outro lado, no caso de Vieira, o argumento de sua candidatura é tão forte quanto a necessidade de derrotar Diaz, mas, ao mesmo tempo, o volume de fala é exponencialmente menor.

Na segunda e terceira partes dessa sequência, prossegue a mesma estrutura discursiva dialética, mas tem início uma nova camada de realidade pela digressão de Sara, que se propõe a demonstrar para Paulo que as fragilidades da democracia e do processo eleitoral, bem como o subdesenvolvimento e a miséria de Alecrim e de Eldorado, não são culpa do povo. Trata-se de um debate à parte, alheio à encenação, que é a encenação da própria forma narrativa de *Terra em Transe*, por isso novamente o carnaval e a suspensão do “andamento normal da trama”, e por isso a revelação da câmera que escreve o discurso. A tese é a de Paulo, que percebe defender que o povo precisa “aprender”, porque ainda é “analfabeto” e “despolitizado”. A antítese é o argumento de Sara, que evoca a fala do povo ao referir-se a Jeremias como um legítimo representante, o que faz muito bem para os grupos intelectuais que querem refletir sobre o que é “o povo”. Contudo, um homem se levanta e evoca a realidade concreta, que é a própria tese e antítese: “O povo sou eu que tenho sete filhos e não tenho onde morar.” A sequência expõe assim a atitude paradoxal de todos os sujeitos que querem se contrapor a Diaz, os quais não querem perder a sua tutela sobre os miseráveis – por isso a encenação de uma execução, com referência à morte por enforcamento e por fuzilamento.

Chegamos assim a um segundo ponto, que é o do desvelamento do discurso, pela referência da encenação feita para as câmeras. Ora, isso demonstra o senso de autocritica, afinal o repúdio à miséria em seu estado bruto era uma denúncia de *Terra em Transe*, mas uma denúncia que se dirigia contra o estado das coisas, e não contra todos os filmes cinemanovistas que vieram antes. O sentido proposto pelo texto é o de que Paulo é uma referência a Glauber e a outros intelectuais, principalmente poetas e escritores do seu tempo. Portanto, a cena se refere

²⁶² Ou seja, mesmo na Grécia Antiga havia a desilusão com os políticos. Sobre este assunto, Cf. OLIVEIRA, Richard Romeiro. Platão e a questão da democracia na República. **Estudos Filosóficos**, nº 12, 2014.

²⁶³ Cf. FICO, 2014, *Op. Cit.*

a seus erros do passado. Nesse sentido podemos recorrer novamente à análise proposta por Rebechi Jr., para quem Paulo Martins tem as suas qualidades, muitas das quais nós podemos inclusive apoiar, como “(...) o seu lado de homem da poesia, de homem que alcança a plenitude de uma resistência pela força das suas palavras”²⁶⁴.

Por fim, vale anotar que a sequência é ainda um estudo profundo sobre a exclusão no campo do discurso, por isso destacamos algumas imagens do silenciamento:

Figura 28: Duas faces do silenciamento na sequência do início de Vieira



Fonte: TERRA em Transe, 1967, *Op. Cit.*

No próximo subcapítulo vamos abordar pela primeira vez uma data posterior àquela do início da introdução desta tese, que eram os anos do trabalho de Glauber Rocha pela extinta emissora Rede Tupi. O intuito é demonstrar que uma compreensão dos acontecimentos que se sucederam após o lançamento de filmes como *Terra em Transe*, foi um fator importante para as análises presentes até este momento. As páginas que se seguem, portanto, pretendem demonstrar porque a nossa leitura é marcada também por uma reflexão acerca da perseguição aos excluídos após o golpe de 1964, algo que tem sido proporcionado por alguns dos avanços na pesquisa sobre este assunto tão espinhoso da história contemporânea brasileira.

3.2 A CONTINUIDADE DA TEMÁTICA DOS EXCLUÍDOS

Nossa leitura de algumas das obras mais importantes do Cinema Novo buscou demonstrar que a legitimidade de suas narrativas fílmicas repousa no fato de que elas se caracterizam por manter os valores dos excluídos como elementos centrais. Além disso, se deve considerar que seria injusto denominar as temáticas sociais como elementos que servem a um cinema, como se o que estivesse em questão seria apenas aproveitar este tema como matéria-prima, afinal de contas estes filmes não se pautavam em um paradigma do mercado.

²⁶⁴ REBECHI JUNIOR, 2011, *Op. Cit.*, p. 214.

Se pode entender também que incluir os excluídos ou discutir os procedimentos de exclusão não é apenas aproveitar-se de uma fonte rica para se construir um trabalho de relevância ou de visibilidade, mas é trazer ao centro do debate uma causa urgente. Assim, mesmo que agora possamos ver que a centralidade dos valores ligados às pessoas comuns é de fato um dado empírico em ao menos três títulos cinemanovistas, acreditamos ser ainda necessário realizar um último procedimento: argumentar que os capítulos anteriores tiveram em conta uma atitude mais geral da bibliografia sobre a qual falamos muito pouco até aqui. Ou seja, é necessário tratarmos com mais atenção do problema da leitura do populismo, que têm caracterizado muitas das leituras da história do cinema a partir das relações entre o Estado e o Cinema. Além disso, consideramos ainda necessário retomarmos as imagens televisivas, em especial as das notícias da morte de Glauber. O motivo é atentar para os desdobramentos históricos do falecimento do cineasta, e mostrar que a partir da história e de fatos palpáveis se pode retomar os estudos sobre este episódio. Isto porque acreditamos que essa seja uma maneira de compreender melhor a necessidade da desconstrução de conceitos específicos, como o de “populismo” ou de “arte nacional popular”, sem que seja preciso com isso que recorramos à outras espécies de generalizações.

3.2.1. O “nacional popular” como categoria independente das narrativas cinematográficas

As páginas anteriores priorizaram a análise empírica de *Barravento*, *Deus e o Diabo na Terra do Sol* e *Terra em Transe*. Além disso, tiveram o intento de dialogar com uma bibliografia preexistente sobre estas mesmas obras, afinal elas são fontes de grande visibilidade. Por conta dessa característica, foi preciso estabelecer um filtro em relação à vasta bibliografia disponível, e assim uma das características dos capítulos anteriores é que eles realizam um maior diálogo com a literatura cujo enfoque repousava no estudo das relações entre estética e política. Só que existe todo um conjunto de trabalhos, críticas e análises, cujos intentos divergem desse objetivo.

Há, por exemplo, aqueles que desviam da análise fílmica, optando por trabalhar essas fontes a partir de outros métodos que consideram mais apropriados para um estudo das relações entre Estado e cinema. Dentre esses trabalhos, há ainda aqueles que argumentam que a dependência ou a aliança com o Estado ao longo de muitos anos é um fator determinante – inclusive em termos de conteúdo – não apenas aos filmes do Cinema Novo, mas também de grande parte do Cinema Brasileiro Moderno. Randall Johnson, um dos autores que analisaram *Barravento* a partir de valores religiosos cristãos – que todavia não são exatamente condizentes com aquilo que o filme se propôs –, por exemplo, defendeu que nos anos 1960 o cinema

brasileiro veio a se afirmar como “o primeiro cinema da América Latina” por conta de sua aliança com o Estado²⁶⁵. Nossa análise fílmica, contudo, não conseguiu perceber a correlação entre o poder político e os filmes nos moldes defendidos por essa parcela das pesquisas sobre o Cinema Novo representada por autores como Johnson. Os filmes analisados, aliás, nos forneceram algumas respostas diferentes.

Em primeiro lugar, a partir da análise fílmica se pode argumentar em favor da autonomia da narrativa em relação às elites dirigentes. Ou seja, ainda que os produtores destas obras se valessem de alguma maneira – seja ela qual for – do incentivo do poder público, não pode ser que eles teriam a sua autonomia resguardada apesar disso? Como vimos anteriormente, o conteúdo das obras não estava de acordo com um projeto político de um governo ou de outro, mas dialogava com o projeto de todo um grupo ligado ao campo das artes e do cinema. Outro fato que se opõe a esses argumentos críticos em relação a uma suposta dependência do cinema brasileiro moderno para com o Estado é que *Terra em Transe* foi um filme que se expressou contra o poder instituído. Ademais, estes filmes que analisamos, a exemplo de tantos outros do mesmo período, não foram produzidos por meio do incentivo de empresas públicas, nem por meio leis ou de decretos, como é o caso da atual Lei Rouanet, que veio a ser criada apenas na década de 1990.

É possível identificar que o argumento de Johnson sobre a dependência do cinema brasileiro em relação ao Estado tinha como embasamento o papel da Embrafilme, a Empresa Brasileira de Filmes S.A., que de fato era uma empresa pública – na verdade uma empresa de economia mista estatal – que entre 1969 e 1990 foi sim um dos pilares da produção e distribuição de filmes no Brasil. Contudo, o dado concreto é que Glauber se consagrou em uma época em que não existia financiamento público para produzir filmes, e o projeto em que ele se inseria pressupunha uma oposição à grande indústria, o que se traduzia, em termos práticos, na realização de filmes por meio de orçamentos modestos, costumeiramente adquiridos por meio de empréstimos bancários. Foi apenas em seu último filme, *A Idade da Terra* (1980), que este diretor pôde contar com a produção integral por meio de incentivo estatal, através da Embrafilme.

Ainda assim, como no caso de Johnson, toda uma parte da bibliografia disponível sobre a obra de Glauber e o Cinema Novo discorre sobre este movimento se ele houvesse funcionado

²⁶⁵ Disse Johnson que: “Devido aos processos desencadeados pelo Cinema Novo e por causa de sua aliança com o Estado, o cinema brasileiro se afirmou como o primeiro cinema da América Latina e como um dos maiores produtores do mundo ocidental” - “*Because of processes set in motion by Cinema Novo and because of its alliance with the state, Brazilian cinema has asserted itself as the premier cinema in Latin America and as one of the largest producers in the Western world*”. JOHNSON, 1984, *Op. Cit.*, p. 01-02.

apenas por conta de um pacto com o poder público²⁶⁶. Isto se trata de uma grande generalização, que inclusive pode ser apropriada e aproveitada por certos setores interessados em imporem também ao cinema uma ideologia que começou a se tornar hegemônica no âmbito da política e da economia a partir do fim da década de 1980: a ideologia do neoliberalismo. Por outro lado, o nosso ponto de vista nesta tese, é que hoje o que chega até nós quando nos postamos diante de uma televisão ou de uma projeção dos filmes dos anos 1960, não são apenas as suas imagens audiovisuais, mas também a história da interpretação posterior aos filmes projetados. E no caso específico dos filmes aqui analisados, uma história marcada por certa sobre interpretação que impôs determinados sentidos que não são necessariamente intrínsecos àquele filme que estamos assistindo, e que inclusive podem ganhar novos significados dependendo do contexto em que eles são referenciados.

Nos referimos aqui, portanto, de um lado à história do cinema,²⁶⁷ mas por outro lado também às ideologias políticas que se utilizam de seus argumentos científicos independentemente de sua vontade. O que, por sua vez, é um dado empírico da história do cinema, como ela se desdobrou principalmente após os anos do Cinema Novo e se impôs de forma mais veemente principalmente a partir de 1990, época em que Fernando Collor de Mello promoveu uma verdadeira desertificação econômica, artística e cultural, a partir de uma prática econômica justificada em pressupostos ideológicos neoliberais.²⁶⁸ Sabe-se hoje que para o cinema brasileiro esses pressupostos redundaram em uma verdadeira falência da atividade cinematográfica, porque por alguns anos, entre 1991 e 1994, foi possível contar nas mãos o número de filmes lançados anualmente.²⁶⁹ Deve-se notar que esta ruptura com a tradição

²⁶⁶ Além de Johnson, poderíamos citar como representantes desta leitura autores como: ORTIZ RAMOS, José Mário. **Cinema, Estado e lutas culturais: anos 50, 60 e 70**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983; SIMIS, Anita. **Estado e Cinema no Brasil**. São Paulo: UNESP, 2015.

²⁶⁷ Nosso problema em relação à historiografia do cinema brasileiro é o de reafirmar na fase final deste trabalho um posicionamento paradigmático, que é o de compreender, no âmbito da ciência da história, que o filme enquanto fonte pressupõe uma análise fílmica de fato, que leve em conta, como afirma Marcos Napolitano, o que o filme diz e como ele o faz, o que implica em partir do filme, e a partir dele procurar os elementos necessários para a decodificação de sua mensagem. Cf. NAPOLITANO, Marcos. A História depois do papel. In: PINSKY, Carla B. (Org.). **Fontes Históricas**. São Paulo: Contexto, 2005, p. 245.

²⁶⁸ Essa maneira de estudar a história do cinema brasileiro remonta a um objeto de minha própria pesquisa de mestrado, que tratava do cinema brasileiro dos anos 1990. Mais especificamente, do momento em que as leituras me levaram a questionar, naquela época, a ideia de “retomada” como um conceito histórico. Na época procurei argumentar que não era possível falar em retomada, visto que havia toda uma tradição que era deixada para traz com o fim da Embrafilme, e que o projeto neoliberal logrou atingir de forma contundente não apenas o esquema de produção e de distribuição do cinema brasileiro, mas principalmente a identificação entre o cinema brasileiro e o seu público. Foi nesse contexto, aliás, que entrei em contato pela primeira vez com alguns dos filmes e textos que referencio nesta tese. Cf. FELÍCIO, Thiago Henrique. **Tempo presente, deslocamento e identidade em Terra Estrangeira (1995)**. Dissertação (Mestrado em História). Curitiba: UFPR, 2015.

²⁶⁹ Nos primeiros 4 anos da década de 1990 a produção cinematográfica nacional foi de fato muito pequena, com uma média de 7 filmes lançados por ano, sendo que os anos mais alarmantes são 1992, quando foram lançados somente 3 filmes, e 1993, com 4 películas lançadas. Para maiores informações, Cf. FELÍCIO, Thiago H. Terra

cinematográfica levou o cinema brasileiro a desaparecer do imaginário da população,²⁷⁰ o que a torna uma das mais traumáticas rupturas da história do Brasil. Ora, a história, que já foi referida como mestra da vida, não deve ser ignorada. Em nossos dias já tivemos provas o suficiente de que esse discurso a favor de uma redução no poder do Estado redundava sempre em uma redução no investimento em políticas sociais e culturais. Nos anos 1980, quando se começou uma verdadeira campanha contra a tradição cinematográfica brasileira, ela atacou as suas bases tais como elas haviam se desenvolvido até aquele momento. Assim, naquela época se argumentava contra o incentivo ao cinema, em especial contra a Embrafilme:

No âmbito das relações culturais, especialmente na atividade cinematográfica, a intervenção do Estado tem-se definido, no mínimo, como criminosa e inconsequente. A Embrafilme, por exemplo, órgão responsável pela política do Estado na área do cinema, nasceu e cresceu sob o signo da discriminação da miséria.²⁷¹

Ocorre que essa é uma leitura que não se inicia nos anos 1980, afinal ela remonta – como vínhamos demonstrando desde nosso primeiro capítulo – ao menos à ruptura ocorrida em 1964, outro momento traumático e determinante para a história do Brasil. A partir de então, passou-se a acreditar que havia sido exposta a ingenuidade de dirigentes e de intelectuais, que durante a experiência democrática que se deu entre 1945 e 1964 estariam mais preocupados em realizar práticas políticas que se justificavam num apelo ao que seria "o povo", do que em atuar no sentido de efetivamente fortalecer os grupos que poderiam evitar o golpe civil-militar. A partir de então, tanto cientistas sociais, à esquerda e à direita, quanto demais atores políticos de diversos espectros, uniram-se e aglutinaram-se em torno de um mesmo conceito: o "populismo". Mais recentemente, no entanto, muitos historiadores passaram a contribuir para com uma desconstrução deste conceito. Sobre este assunto – ou seja, sobre a inviabilidade do conceito de populismo como capaz de dar conta de todo um período da história do Brasil – deve-se ressaltar que esta tese considera que a historiografia tem agido corretamente em apontar o conceito de populismo como um falso saber, e que, como tal, deve ser destruído. Afinal, este é um saber que é redutor de toda uma experiência histórica, um saber que desvaloriza a ação de sujeitos coletivos e individuais. Como ocorre em outras pesquisas históricas, vale ressaltar que

Estrangeira (1995) e o Cinema Brasileiro Contemporâneo. Anais do V Seminário Nacional Cinema em Perspectiva, v. 1, Curitiba, 2016. Cf. também: SALEM, Helena (org.). **Cinema Brasileiro: um balanço dos 5 anos da retomada do cinema nacional (1995-1999)**. Brasília: 1999.

²⁷⁰ Cf. ORICCHIO, Luiz Zanin. Cinema Brasileiro contemporâneo (1990-2007). In: BAPTISTA, M. e MASCARELLO, F. (Org.). **Cinema mundial contemporâneo**. Campinas: Papirus, 2008, p. 140.

²⁷¹ PONTES, Ipojuca. **O cinema brasileiro cativo**. São Paulo: EMW, 1987, p. 101. Livro ligado à campanha contra o cinema brasileiro produzido por Ipojuca Pontes, o qual acreditava que enquanto houvesse essa dependência do Estado o cinema brasileiro não deixaria de ser um "cinema cativo".

lemos este período sob a influência da Nova Esquerda Inglesa, em especial a partir de Edward P. Thompson.²⁷² Contudo, não se pretende uma leitura dogmática. Se a chave do populismo no cinema deu origem à chave do “nacional popular”, não é necessário que se crie outra chave de leitura para se contrapor a esta. O objetivo deve ser outro: o de afunilar ainda mais a crítica, buscando contribuir para essa modificação paradigmática promovida por alguns dos mais importantes cientistas sociais e historiadores da atualidade.

Uma das principais chaves do nacional popular é o desprezo da ação consciente dos cineastas e dos trabalhadores ligados a campos marginalizados como o das artes. Esta é também uma das mais importantes chaves de análise para a compreensão da história do Cinema brasileiro. Ela é derivativa do conceito de populismo, embora em princípio quisesse se afirmar em oposição a ele. Trata-se de uma leitura que se consagrou a partir de meados dos anos 1970, época marcada por acontecimentos políticos de grande relevância, como a perspectiva da reabertura política e a participação das classes populares na política, com o surgimento do Partido dos Trabalhadores. Neste contexto político, alguns intelectuais de grande porte passaram a contestar certos valores da esquerda tradicional, como a noção comunista de Vanguarda, passando assim a apostar em valores ligados à autonomia da classe trabalhadora. De forma geral, a crítica dirigia-se a todo o conjunto que compunha o grande campo da cultura – literatura, teatro, cinema, música –, e tinha como grande ponto de convergência a acusação de certa relação de dependência para com o Estado, o que seria responsável por uma certa degeneração inconsciente das artes e dos artistas. Dentro deste contexto, Jean Claude Bernardet e Alcides Freires Ramos, dois dos mais importantes e consagrados críticos cinematográficos brasileiros, afirmaram o seguinte:

Portanto, pelo fato de realizar a desconstrução do populismo – participando da polêmica existente no interior da esquerda no período pós 1964 –, o filme *Terra em Transe* pode ser considerado um filme histórico (tomando por base as considerações de Jean Lacouture acerca da chamada história imediata). (...) No interior do debate historiográfico, o filme parece rejeitar as interpretações produzidas pelos grupos que apoiaram os governos populistas no Brasil. Neste sentido, parece afastar-se das ideias de Moniz Bandeira (*O Governo de João Goulart – As lutas sociais no Brasil: 1961-1964*), e parece aproximar-se de Francisco Weffort (*O Populismo na Política brasileira*) e Paulo Schilling (*Como se coloca a direita no poder*) no que se refere ao papel desempenhado pelo populismo no Brasil²⁷³.

Devemos problematizar essa leitura, afinal trata-se de uma proposta muito influente para a história do cinema brasileiro, e é contumaz sua referência em inúmeras teses sobre Glauber

²⁷² THOMPSON, Edward P. **A formação da classe operária inglesa**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

²⁷³ BERNARDET, Jean Claude; RAMOS, Alcides Freire. **Cinema e História do Brasil**. São Paulo: Editora Contexto, 1988, p. 69.

Rocha. Primeiro, é sabido que as interpretações uspianas – relativas à USP – são posteriores ao filme *Terra em Transe*, e tanto o texto de Schilling quanto o texto de Weffort surgem apenas após o filme²⁷⁴). Em segundo lugar, há o problema da “história imediata”, conceito mobilizado pelos autores para erguer a hipótese de que o trabalho do cineasta pode ser considerado de cunho histórico, “(...) mesmo que a temática do filme não seja ainda considerada histórica pelos manuais”²⁷⁵. Esta é uma questão a ser considerada, pois mesmo o jornalista Jean Lacouture, que cunhou essa expressão em 1978, se deparou com críticas muito contundentes.

Quando escreveu seu texto, Lacouture tomou por missão delimitar uma operação historiográfica que ele definia como a “mediação do imediato”, uma história “[...] próxima, participante, ao mesmo tempo rápida na execução e produzida por um ator ou uma testemunha vizinha do acontecimento, da decisão analisada”²⁷⁶. Mas dentro e fora dos muros reconfortantes da Escola dos Annales – onde o jornalista cunhou essa noção sob a proteção de Jacques Le Goff –, os problemas dessa perspectiva não passariam ilesos por muito tempo, pois de fato ela concebia um imediatismo que nunca acontece quando falamos de história. Afinal, enquanto pesquisadores, ou mesmo enquanto leitores ou espectadores, somos sempre mediados pelas fontes, que nada mais são do que traços e vestígios do passado. O contato do historiador com o passado, como sabemos, nunca é uma relação direta, e por esse motivo Pierre Nora, em 1979 – apenas um ano depois da publicação de Lacouture –, resolveu retomar essa questão, reafirmando a importância do jornalismo. Para ele, as novas ferramentas da indústria cultural que sequestraram essa atividade (ferramentas que ele chama de *mass medias*), são de grande importância para um “(...) reaparecimento do monopólio da história”²⁷⁷. Mas, ao mesmo tempo, ele alertava que os discursos dessas ferramentas – imprensa, rádio, cinema, televisão – colavam-se de tal forma ao “real”, que se tornavam parte indissociável dele. Ou seja, elas mesmas tornavam-se parte da realidade que cortejavam²⁷⁸.

Voltando-se de forma mais determinada a estes temas, os IHTPs (Institutos Históricos do Tempo Presente) resolveram as dificuldades de estabelecer uma melhor definição dessa proximidade do historiador em relação aos fatos que ele se propõe a estudar por meio de outra

²⁷⁴ Cf. SCHILLING, 1979, *Op. Cit.* Cf. também: WEFFORT, Francisco. **O populismo na política brasileira**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

²⁷⁵ *Ibidem*, p. 62.

²⁷⁶ LACOUTURE, Jean. A história imediata. In: LE GOFF, Jacques. **A História Nova**. São Paulo: Martins Fontes, 1990. Vale ressaltar que ao falar de mediação do imediatismo, Lacouture reivindicava duas possibilidades de história imediata: a historiográfica e a jornalística, mas não a cinematográfica.

²⁷⁷ NORA, Pierre. O retorno do fato. In: LE GOFF, Jacques; NORA, Pierre. **História: novos problemas**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1979, p. 179-193.

²⁷⁸ No limite, quando Nora falava sobre “o retorno do fato”, ele restituía à historiografia a sua especificidade em relação ao discurso jornalístico. Cf. NORA, 1979, *Op. Cit.*, p. 179-193.

expressão periodizante, a “história do tempo presente”, que tem como um de seus principais critérios, segundo Christian Delacroix, o do recorte temporal:

(...) a existência de testemunhas vivas (correspondendo à duração da vida humana), o que implica a ideia – de operatividade incerta – de fronteiras movediças, para cima e para baixo, mas o que também focalizou a singularização da HTP no que diz respeito à metodologia do uso dos “arquivos orais” é a questão da testemunha viva que o historiador pode questionar (donde o conceito de “arquivo provocado”).²⁷⁹

No âmbito da historiografia do tempo presente, a preocupação com a história mais voltada para o cinema é muito recente. Um dos primeiros trabalhos com este enfoque a chegar ao Brasil foi o de Michèle Lagny, que chegou a uma reflexão que nos parece limítrofe sobre os filmes que problematizam uma história muito próxima ao seu contexto de produção:

Indício de uma forma de representar um presente recente, mas passado, o relato histórico audiovisual fornece um testemunho tanto do presente no qual ele é realizado, quanto daquele que ele tenta evocar, nos colocando deliberadamente numa temporalidade já desdobrada. Essa é uma de suas formas de “falar sempre no presente”.²⁸⁰

Mas os historiadores não são os únicos que costumam rejeitar a “história imediata”. Ismail Xavier, por exemplo, publicou dois importantes livros dedicados a essa questão. O primeiro foi publicado originalmente no ano de 1977 sob o título de *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. Nele, o autor elabora uma primeira reflexão sobre dois tipos de estilos de composição da imagem e do som no cinema: um primeiro identificado pela metáfora da janela – que são aqueles filmes que são pensados no sentido de favorecer a relação intensa do espectador com o mundo visado pela câmera, e um segundo – que é identificado pela metáfora de uma superfície opaca, que diz respeito aos filmes que, ao contrário dos primeiros, chamam a atenção para todo o aparato tecnológico e econômico do cinema que viabiliza a representação²⁸¹. Contudo, apesar dessa oposição entre aqueles filmes que se caracterizam pela transparência (que esconde todo o aparato) e os que se caracterizam pela opacidade (que se esforça no sentido contrário), o dado principal é que não existem filmes onde os fatos narrados são reais, mas apenas filmes em que a realidade do discurso é suspensa em favor de uma experiência, se pode dizer, de entretenimento. No entanto, nunca a realidade

²⁷⁹ DELACROIX, Christian. A história do tempo presente, uma história (realmente) como as outras? **Tempo e Argumento**, Florianópolis, v. 10, n. 23, p. 39 - 79, jan./mar. 2018.

²⁸⁰ LAGNY, Michèle. Imagens audiovisuais e História do Tempo Presente. **Tempo e Argumento**, Florianópolis, v. 4, n. 1, jan./jun. 2012, p. 31.

²⁸¹ Cf. XAVIER, 2005, *Op. Cit.*

objetiva é colocada em xeque. Seja como for, o discurso cinematográfico, opaco ou transparente, é sempre um discurso – que é real, mas apenas como discurso.²⁸²

Uma segunda publicação de Xavier, de 2003, se intitula *O olhar e a cena: Melodrama, Hollywood, Cinema Novo e Nelson Rodrigues*. Nessa obra, acaba sendo ainda mais clara a rejeição da teoria cinematográfica ao imediatismo e ao acesso do mundo real pelas imagens do cinema, porque nela o argumento é que para tudo aquilo que é visível nas imagens, como os objetos, os corpos, as paisagens e os cenários que compõem um quadro ou um plano, há paralelamente tudo aquilo que é invisível: ou seja, todo o aparato utilizado para criar aquelas imagens. Outrossim, a imagem – toda imagem – não é o real em si, mas apenas a sua mediação. No caso do cinema, em específico, a mediação na verdade é dupla, porque é composta de dois olhares. No caso do cinema, em específico, a mediação na verdade é dupla, porque é composta de dois olhares. Primeiro, as imagens são mediadas por processos que estão na esfera do olhar que produz a imagem. Mas, em seguida, há uma segunda mediação, que ocorre por meio das intermediações presentes na esfera do olhar que as recebe – o espectador. Portanto, não existem imagens “imediatas”.²⁸³

Curiosamente, essas mediações – ao menos uma destas descritas por Xavier – que estão na esfera do olhar que produz a imagem, são um problema que, de certa forma, já havia sido discutido por Bernardet em um trabalho publicado em 1985, no qual este autor argumentava que entre as imagens do cinema e o seu referencial há um espaço, o qual é preenchido por aqueles que são responsáveis pela confecção destas imagens:

Para que o povo esteja presente nas telas, não basta que ele exista: é necessário que alguém faça filmes. As imagens cinematográficas do povo não podem ser consideradas sua expressão, e sim a manifestação da relação que se estabelece nos filmes entre os cineastas e o povo. Esta relação não atua apenas na temática, mas também na linguagem.²⁸⁴

Aparentemente, entre 1985 – ano da publicação de *Cineastas e Imagens do Povo*, de onde provém a citação acima – e 1988, Bernardet modifica completamente os seus pressupostos teóricos. Neste primeiro texto, como vimos, ele exprime sua concepção crítica em relação à mediação das imagens. Contudo, no segundo livro, *Cinema e História do Brasil*, ele adota outra postura, concebendo o filme como uma espécie de “retrato” fidedigno que o Glauber de 1967 pôde fazer acerca daquele Glauber de 1962-1964, ou seja, dos anos que teriam sido decisivos para que houvesse um golpe em 1964.²⁸⁵ De fato, em *Terra em Transe* existe sim um “Glauber

²⁸² Cf. XAVIER, 1983, *Op. Cit.*

²⁸³ XAVIER, 2003, *Op. Cit.*

²⁸⁴ BERNARDET, Jean-Claude. **Cineastas e Imagens do Povo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p. 9.

²⁸⁵ BERNARDET; RAMOS, 1988, *Op. Cit.*

analista de Glauber”²⁸⁶. E assim chegamos a um terceiro ponto dessa leitura que aproxima a análise dos golpes militares em *Terra em Transe* daquelas outras que optaram por culpabilizar as vítimas do golpe pelo golpe que elas mesmas sofreram. Porque ela prioriza uma leitura externa das obras, julgando ter encontrado a verdade dela ao ter identificado a suposta ideologia de um de seus autores – neste caso, o seu roteirista e diretor, Glauber Rocha.

Podemos hoje identificar o exato momento em que essa leitura tão marcante teve seu início. Ela se inaugura justamente em ocasião do lançamento do livro *Brasil em tempo de cinema: ensaio sobre o cinema brasileiro de 1958 a 1966*, lançado pela primeira vez pela editora Civilização Brasileira em 1967. Nela, Bernardet lançou uma crítica sobre a relação entre os cineastas e aquilo que ele chama de “povo”. A principal base dessa crítica seria a de que as pessoas não conseguiriam compreender os filmes. Bernardet é categórico no que diz respeito à intenção dos cineastas brasileiros, seus filmes e, por fim, seu público. O argumento era o de que os cineastas não eram advindos da classe social daqueles cujos problemas eram tematizados por seus filmes. Mas o fato é que era ele quem concebia essa diferença:

É a classe média a responsável pelo movimento cultural brasileiro. Não há grupos aristocráticos ou da grande burguesia que possam sequer manter uma forma qualquer de parnasianismo. Quanto às classes que trabalham com as mãos, operários e camponeses, ainda lhes faltam consistência e bases suficientes para elaborar uma cultura que não seja folclórica.²⁸⁷

Partindo do pressuposto de que os interesses dos trabalhadores se distinguem de acordo com o seu tipo de trabalho, Bernardet formulou a hipótese de que os filmes cinemanovistas não travavam um diálogo com o público almejado, que seria justamente aquele problematizado nas películas:

Tais filmes mostram as chagas da sociedade brasileira: o povo é explorado, não tem condições mínimas de vida; se o país evolui, o povo não toma conhecimento dessa evolução. Aparentemente, são filmes feitos para o povo, mostrando-lhe sua situação e incitando-o à reação.²⁸⁸

Neste ensaio, com base na análise de obras como *Barravento* e *Ganga Zumba, rei dos Palmares* (Carlos Diegues, 1963), Bernardet ainda defende a percepção de que os filmes não conseguiram e nem conseguiriam um diálogo com seu público justamente porque os seus

²⁸⁶ Parafraseamos aqui o sociólogo Bourdieu, que nos fala sobre um “Flaubert analista de Flaubert” em: BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. Neste livro Bourdieu analisa um livro de Gustave Flaubert, *A educação sentimental* (1869), buscando demonstrar como ele pode ser relevante na compreensão da estrutura do espaço social no qual o seu próprio autor estava situado. Por isso, para Bourdieu, Flaubert surge não apenas como um romancista, mas como um “sociólogo” capaz inclusive de “oferecer uma sociologia de Flaubert”.

²⁸⁷ BERNARDET, Jean Claude. *Brasil em tempo de cinema: ensaio sobre o cinema brasileiro de 1958 a 1966*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p. 23.

²⁸⁸ *Ibidem*, p. 65.

realizadores não tinham um real interesse em estabelecer esse diálogo, mas somente o interesse o de falar para a elite dirigente do país:

Se os filmes não conseguiram esse diálogo é porque não apresentavam realmente o povo e seus problemas, mas antes encarnações da situação social, das dificuldades e hesitações da pequena burguesia, e também porque os filmes se dirigiam, de fato, aos dirigentes do país. É com estes últimos que os filmes pretendiam dialogar, sendo o povo assunto do diálogo. É aos dirigentes que se apontam as favelas e as condições sub-humanas de vida. Aqueles também são homens! Isso não pode continuar! Senhores governantes, façam alguma coisa!²⁸⁹

Nossa referência a este trabalho de Bernardet tem por objetivo demonstrar que há sim uma continuidade, apesar da aparente contradição que parece surgir na hora de mobilizar os pressupostos teóricos nos diferentes momentos. Se em diferentes ocasiões, entre as décadas de 1960 e em 1980, o autor utilizou referências teóricas que se opõem, é porque elas foram mobilizadas na medida em que eram úteis para reafirmar a sua primeira tese desenvolvida em 1967 – em *Brasil em tempo de cinema* –, e aprofundada em 1979 – no livro *Cinema brasileiro, propostas para uma nova história*²⁹⁰. Para Bernardet, portanto, tratava-se de dar uma atenção exclusiva ao que se imaginava ser a função ideológica das obras analisadas. E em filmes anteriores à *O Desafio* (Paulo César Saraceni, 1965), como *Barravento* e *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, essa função ideológica era a de dar respaldo às ações que estavam caracterizando todo o sistema político brasileiro durante a experiência “democrática” dos anos em que estes mesmos filmes foram produzidos – e dos anos anteriores, após o fim da ditadura Vargas. *Terra em Transe*, e tudo que se falava sobre esta obra, assim, deveria ser analisado sempre no sentido de reafirmar essa mesma perspectiva – por mais que ela a contrariasse. No fim, trata-se sempre de defender que se trata de um filme que tem por objetivo criticar os primeiros trabalhos cinemanovistas, os quais, como vimos, tinham a função de justificar o desenvolvimento do capitalismo aos moldes do populismo.

Nos prendemos a essa leitura de Bernardet e Ramos porque ela é importante e, desde 1967, tem fundamentado inúmeras teses sobre Glauber Rocha. O problema é que essa intervenção crítica deste importante estudioso pode ser utilizada para projetar em uma obra aquilo que pressupomos saber sobre a ideologia dos seus produtores e responsáveis. Esse é um caminho que tem muitos autores tem tomado, o que faz com que os filmes dirigidos por Glauber sejam vistos através de uma lente próxima que era utilizada pelos próprios militares, que

²⁸⁹ *Ibidem*, p. 45-46.

²⁹⁰ BERNARDET, Jean Claude. **Cinema brasileiro: propostas para uma história**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

argumentavam que o Cinema Novo queria manipular as pessoas usando autoritariamente as imagens de pessoas comuns. Devemos, portanto, tomar cuidado com esse tipo de discurso, e esforçarmo-nos para voltar nossa atenção àquelas ações que de fato se constituem como procedimentos de exclusão: as ações institucionais persecutórias realizadas durante os anos da ditadura militar.

Mais adiante, veremos que após o fim da década de 1960, quando Glauber deixou o Brasil, os militares intensificaram suas ações, perseguindo não apenas o diretor, mas todos aqueles que de alguma forma se remetiam a seu nome ou a seu trabalho. Sendo a provável motivação para tal perseguição, como vimos anteriormente, o fato de que Glauber optara por dar voz em suas obras aos excluídos e suas religiões. Assim, antes de tratarmos dessa “caça” ao diretor ao longo da década de 1970, propomos ainda fazer a leitura de uma cena que nos mostra que em *Terra em Transe* Glauber novamente tem como problema central aqueles sujeitos menos favorecidos, mais distantes de uma emancipação.

3.2.2. Um retorno às imagens televisivas

Iniciamos esta tese com as imagens que marcaram a participação de Glauber junto à rede Tupi de Televisão. Vamos agora retomar imagens televisivas para tratar de algumas reportagens um pouco mais delicadas. Trata-se das notícias referentes à morte e ao enterro do próprio diretor. Glauber Rocha faleceu no dia 22 de agosto de 1981, e o velório se deu em um domingo, quando as emissoras de televisão costumavam transmitir programas diferenciados para dar conta do maior número de espectadores. Os registros são da emissora Rede Globo de Televisão, cuja reportagem “Corpo de Glauber Rocha é enterrado no Rio” foi veiculada em 23 de agosto de 1981.²⁹¹

A notícia era de fato trágica. Nela, Cid Moreira, um dos mais importantes nomes do telejornalismo brasileiro de sua época, informava a data e hora da morte e do velório, e em seguida era exibida a reportagem: “Estavam lá, entre tantos outros, amigos, colegas, autoridades políticas, a família de Glauber e o cineasta Silvio Tendler, que queria documentar o evento”²⁹². É impossível deixar de anotar a aura obscura da história política simbolizada em imagens de um acontecimento tão marcante: “A pedido de Dona Lúcia Rocha, o pastor Nehemias Marien havia começado os preparativos para o encerramento do velório. Ouve-se ecoar no parque Lage,

²⁹¹ CORPO de Glauber Rocha é enterrado no Rio. **Rede Globo**. 7 min, exibição em 23 agosto de 1981.

²⁹² *Ibidem*.

no Jardim Botânico, zona sul do Rio de Janeiro um louvor cristão, o hino pendão Real”²⁹³. Vale mencionar também a quase ironia de que o parque Lage mencionado na matéria é o mesmo cenário utilizado no comício de Vieira em *Terra em Transe*, e que discutimos anteriormente. Em seguida, outra música executada ligava os acontecimentos ao trabalho do cineasta: “A importante cantora lírica Maria Lucia Godoy, por seu turno, executa a música bachianas brasileiras nº 5”²⁹⁴.

Do velório, a reportagem passa para as imagens do enterro: “Levou uma hora de caminhada para que o caixão chegasse ao cemitério parque São Jorge, que fica a quatro quilômetros do Jardim Botânico”²⁹⁵. Vemos então as imagens da sepultura de Glauber, onde ouvimos as falas da mãe dele e de Darcy Ribeiro (1922-1997) – importante sociólogo –, ambas carregadas de um forte sentimento. Ribeiro, vale lembrar, era amigo de longa data de Glauber, e procurou expressar a dor e o significado social daquele momento.²⁹⁶

Vemos as imagens daquele dia, mas hoje sabemos que a questão estava longe de ser efetivamente enterrada. Logo no primeiro ano após a constituição que encerrou a ditadura, em 22 de agosto de 1989 – oitavo aniversário da morte do diretor –, o questionamento estava novamente estampado nas páginas dos jornais que eram vendidos em bancas: “Quem matou Glauber Rocha? A CIA, que ele tanto acusava? A Embrafilme? O preconceito contra o seu cinema e a sua linguagem? Suas ideias contraditórias? Seu gênio ou sua loucura? Deus ou o diabo?”²⁹⁷. Segundo os médicos, a causa da sua morte foi uma infecção no pulmão – um choque bacteriano resultante de broncopneumonia. Mas o que o jornalista fazia não era exatamente contestar a *causa mortis* segundo o laudo médico, e sim aprofundar o sentido de uma sentença de Dona Lúcia: “meu filho não morreu da vontade de Deus; morreu de uma doença chamada Brasil”²⁹⁸. Ainda sem novas revelações, ele argumentava que Glauber teria sofrido por conta

²⁹³ *Ibidem*. Um *Pendão Real* é um dos hinos compostos por James McGranahan e escrito por Daniel Webster Whittle no ano de 1884, sob o título *There's a Royal Banner*. Foi traduzido para o português por Henry Maxwell Wright, em 1893. A partir dessa data passou a ser utilizado em diversas denominações e eventos evangélicos e protestantes. Cf. BARBOSA, Daniel Ely Silva. **Práticas Musicais nos Espaços Religiosos: O Protestantismo Histórico em Campina Grande**. Dissertação (Mestrado em História). Campina Grande-PB: UFCG, 2009.

²⁹⁴ CORPO de Glauber, 1981, *Op. Cit.*

²⁹⁵ *Ibidem*.

²⁹⁶ A fala de Ribeiro ecoou junto a um público mais amplo graças ao trabalho de Silvio Tendler, que após 1996 passou a editar estes registros na forma de um documentário. O seu lançamento no circuito comercial se deu em 2003, sob o título *Glauber o Filme, Labirinto do Brasil* (2003). Vale mencionar também o livro *Confissões*, do próprio Darcy Ribeiro, em que ele trata da relação que tinha com Glauber Rocha. Cf. RIBEIRO, Darcy. **Confissões**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012. Cf. também: RICARDO, Pablo Alexandre Gobira de Souza. **Utopia selvagem, de Darcy Ribeiro e a Idade da Terra, de Glauber Rocha: o visível, as vozes e a antropofagia**. Dissertação (Mestrado em Letras). Belo Horizonte: UFMG, 2007.

²⁹⁷ SOUZA, Iran. Quem matou Glauber Rocha? **O Liberal: Jornal da Amazônia**. Belém, Pará, Brasil, terça-feira, 22 de agosto de 1989, p. 23.

²⁹⁸ ARRUDA, José Roberto. **Lúcia, a mãe de Glauber**. Geração, 1999, p. 31.

de certo ostracismo: “A solidão matou Glauber Rocha. Solidão política, ideológica, estética. Se algo pudesse declarar a respeito, ele com certeza se diria vítima de um assassinato cultural”²⁹⁹. Por fim, Souza ainda evoca a percepção da filha mais velha de Glauber:

Uma das filhas, Paloma Rocha, acredita que (Glauber) morreu porque quis, forçando os problemas broncopulmonares que o vitimaram. 'Ele não se cabia mais dentro dele, o que buscava não tinha mais resposta aqui. Havia nele uma obsessão interior muito violenta', admitiu. E a obsessão de Glauber atende ainda hoje pelo nome de Terceiro Mundo. É o grande referencial de sua obra de 15 filmes (sete curtas e oito longametragens), um romance, dois livros de ensaios, artigos, poemas, desenhos e até uma peça-roteiro-romance sobre o ex-presidente João Goulart. Mais que uma obsessão, o tema para muitos virou neurose. No final da vida era tido como louco.³⁰⁰

Hoje sabemos que as instituições opressivas do governo estadunidense de fato observavam as atividades dos cineastas mais de perto, em especial as de Glauber.³⁰¹ Além disso, sabemos que Glauber era mal visto por parte do Exército, que – ao menos é o que os documentos parecem apontar – ansiava pela sua morte. Para compreender isso, observemos a imagem a seguir:

²⁹⁹ SOUZA, 1989, *Op. Cit.*, p. 23.

³⁰⁰ *Ibidem*, p. 23.

³⁰¹ Um relatório confidencial foi disponibilizado pela Central de Inteligência Americana (*Central Intelligence Agency*, CIA) no ano de 2009, datando de 1973. Ele destacava que as razões para o fim do movimento e da perspectiva dos cineastas brasileiros era a falta de planejamento e marketing. Os críticos e cineastas brasileiros, por sua vez, culpavam a falta de público pela própria linguagem dos filmes. A CIA, portanto, entendia que a questão envolvia não apenas a propaganda, mas principalmente a formatação de padrão de consumo: “Na segunda metade da década de 1960, contudo, a censura moral e política e o financiamento inadequado dificultaram a criatividade e a inovação. A falta de planejamento e desinteresse pelas técnicas de marketing também foi citada por um grupo de críticos de cinema reunidos no Rio de Janeiro em setembro de 1969 como razões para a queda na indústria cinematográfica brasileira. Em 1970, vários dos diretores mais talentosos, como Glauber Rocha, haviam deixado o país” – *In the latter half of the 1960's, however, moral and political censorship and inadequate funding hindered creativity and innovation. Lack of planning and disinterest in marketing techniques were also cited by a group of cinema critics meeting in Rio de Janeiro in September 1969 as reasons for the slump in the film industry. By 1970 several of the most talented directors, such as Glauber Rocha, had left the country.* BRAZIL: September, 1973. **National Intelligence Survey**. Documento disponível no site oficial da CIA a partir de 2009.

Figura 29: Reprodução de arquivo do Centro de Informações de Segurança da Aeronáutica (CISA) sobre as atividades de Glauber Rocha no exterior. A palavra “morto” aparece escrita à mão.

CONFIDENCIAL

PROT N° 0546/DIS-3/19 71

MINISTÉRIO DA AERONÁUTICA
GABINETE DO MINISTRO
— CISA —

Morto

1. ASSUNTO GLAUBER ROCHA
2. ORIGEM SNI/AC
3. DIFUSÃO EMAER - DIS/COMZAE 1, 2, 3, 4, 5 e 6
4. DIFUSÃO ANT CI/DPF - CIE - CENIMAR - DSI/MEC - DSI/MA
5. ANEXO Cópia de recorte da revista semanal "O TEMPO" de 16 Jul 71 (2 folhas) e cópia de recorte do jornal "THE TIMES", de 01 Jul 71 (1 folha).

INFORMAÇÃO Nº 0546 /CISA - ESC RED

Fonte: INFORMAÇÃO Nº 0546/CISA. Relatório confidencial do Centro de Informações da Aeronáutica sobre atividades de Glauber Rocha. **Ministério da Aeronáutica**, 21 de setembro de 1971.

A imagem acima corresponde à primeira página de um dos dossiês sobre Glauber Rocha elaborados pelo Centro de Informações de Segurança da Aeronáutica (CISA), um dos grupos persecutórios ligados ao Serviço Nacional de Informação (SNI).³⁰² Reproduzida acima, está uma imagem que foi amplamente divulgada por meios de comunicação do Brasil no ano de 2014, por que ele faz parte da história que se desenrolava naquele momento, na medida em que foi o ponto alto de um evento realizado no mesmo Parque Laje – das cenas de *Terra em Transe* e onde Glauber foi velado –, em agosto de 2014, infelizmente apenas após a morte de Dona Lúcia Rocha, falecida em janeiro do mesmo ano. No evento em questão reuniram-se novamente a família e antigos amigos de Glauber, mas dessa vez em ocasião da celebração dos 50 anos do filme *Deus e o Diabo na Terra do Sol*. Já no dia 16 de agosto do mesmo ano, a Comissão Estadual da Verdade do Rio de Janeiro realizou um evento para apresentar as atividades persecutórias que eles haviam desvelado a partir de uma investigação junto à uma série de documentos localizados no Arquivo Nacional. Nadine Borges, a presidenta da Comissão, falou sobre o documento em específico que reproduzimos, com destaque para a palavra “morto”,

³⁰² O CISA era parte da rede de serviços de informação constituída por unidades especializadas nas Forças Armadas e concebidas para colher informações de interesse da “segurança nacional”. Integrava, portanto, o sistema de coleta e análise de informações e de execução da repressão no Brasil, cujo principal centro era o SNI. Sobre este tema, Cf. FICO, 2001, *Op. Cit.*

escrita à mão no alto do dossiê. Ora, segundo Borges, este relatório se destaca justamente por isso, porque essa prática de escrever à mão caracterizava uma “determinação”, ainda que não oficial. Ou seja, queria dizer exatamente que existia sim uma ordem para que Glauber fosse morto: “Recebemos a informação de um agente da repressão que atuou na época, de que, em geral, era hábito escrever à mão um indicativo de ordem, então isso nos faz pensar que ele estava marcado para morrer”³⁰³.

A leitura deste relatório e de outros disponíveis no acervo do Arquivo Nacional parece não deixar dúvidas, portanto, de que o grande motivo da perseguição era o fato de Glauber falar aos jornais internacionais sobre as violências cometidas pela ditadura. Quer dizer, não interessava aos tiranos que alguém com a projeção internacional de Glauber ficasse revelando ao resto do mundo aquilo que era praticado todos os dias dentro do Brasil: a violência, a tortura, os assassinatos etc.

A guerra sigilosa que a ditadura travou contra o cineasta brasileiro parecia ter menos a ver com os seus filmes do que com a fama internacional que eles lhe proporcionaram. Tratava-se de mais um inimigo criado pelos funcionários do Exército, para quem Glauber integraria uma “guerrilha” que lutava contra a ordem por meio de uma tática de guerra propagandística que eles chamaram de “Campanha de difamação do BRASIL no exterior” (*sic*).³⁰⁴ Assim, aqueles que como Glauber ousaram comentar na mídia internacional os crimes que eram cometidos pela ditadura, eram observados mais de perto, como se eles tivessem cometido o crime de “injúria”. Por isso, cada passo dado por Glauber e por outros no exterior era observado, e cada entrevista concedida por ele era reportada pelas embaixadas do Brasil no exterior para os órgãos repressores, como a Divisão de Segurança e Informações do Ministério das Relações Exteriores.

Mas seriam mesmo as denúncias de Glauber junto à grande mídia internacional o único motivo de ele ter sido perseguido? Bom, os processos de censura aos filmes de Glauber por parte de um grupo que se via como guardião “da Igreja Católica, dos poderes constituídos e da moral vigente”, são um processo que tem chamado a atenção de muitos estudiosos, de forma que podemos afirmar que muitos pontos deste assunto já estão sendo ou foram bem esclarecidos

³⁰³ GLAUBER Rocha estava marcado para morrer durante ditadura militar. **Empresa Brasil de Comunicação**. 16 de agosto de 2014.

³⁰⁴ Cf. CAMPANHA de difamação do Brasil no Exterior: Entrevista de Glauber Rocha. Relatório da Divisão de Segurança e Informações do Ministério das Relações Exteriores, elaborado em 8 junho de 1971, com base em um “Telegrama Recebido da Embaixada em Buenos Aires” no dia 04 de maio de 1971. **Arquivo Nacional**, Sistema de Informações do Arquivo Nacional (SIAN).

pela bibliografia disponível.³⁰⁵ A qual demonstra que o problema não eram apenas as entrevistas, afinal já se demonstrava o autoritarismo e a tendência repressiva, no sentido mais tônico do termo, através da censura a seus filmes.

3.2.3. A criminalização dos artistas e intelectuais no contexto da ditadura

Havia uma disposição geral por parte das forças armadas em fechar o cerco não apenas sobre Glauber Rocha, mas sobre todos aqueles que intelectuais que tivessem algum tipo de envolvimento na vida pública. A evidente ascensão do diretor como um dos maiores nomes do cinema mundial parece ter causado grande indignação ao grupo dirigente do país naquele momento. É como se o reconhecimento de Glauber no festival de Cannes de 1969 tivesse soado como um alarme para que eles atuassem de forma mais áspera. Por isso, o ritmo de trabalho daqueles que o espionavam com foco na sua rede de contatos internacionais se acelera já no primeiro mês de 1971, quando ele foi para Nova York, e seu nome passou a ser perseguido mais intensamente dentro do território nacional brasileiro, visto que seus filmes continuavam sendo proibidos de serem exibidos nas salas de cinema do país e mesmo a mera alusão a ele ligava um alerta, como atestam as perseguições ao Cine Club Glauber Rocha.³⁰⁶

Durante os anos em que Glauber esteve fora do Brasil, portanto, a rede de informações da ditadura decidiu que ele era um inimigo maior a ser combatido, e passou a atuar no sentido de coibir a sua presença no imaginário cultural brasileiro, mas também mobilizando forças no sentido de atrapalhar suas ações no exterior. A lógica era a de que tudo o que ele fazia fora do país devia ser visto como parte de uma campanha subversiva de “Difamação do Brasil no Exterior”. Nos países Latino-Americanos foi muito fácil para a ditadura impedir que Glauber trabalhasse.³⁰⁷ Contudo, nem sempre eles conseguiam realizar o seu intento, pois nem sempre

³⁰⁵ Sobre a censura ao filme *Terra em Transe*, anteriormente analisado, Cf. MAGNOLO, Talita Souza; BARBOSA, Ramsés Albertoni; MUSSE, Christina Ferraz. Censores em transe: análise do processo de censura do filme *Terra em transe*. **Intexto** (UFRGS – Porto Alegre), n. 50, p. 90-110, set./dez. 2020.

³⁰⁶ Como comprovam passagens de relatórios oficiais como a seguinte: “Em face dos antecedentes de GLAUBER ROCHA, as palestras/debates, promovidas pelo Cine Clube GLAUBER ROCHA abordando a obra do precursor do Cinema Político no BRASIL, fazem supor que os inimigos do regime estejam incentivando a criação de clubes de cinema para usá-los como plataforma ideológica a serviço dos propósitos do Cinema Político”. I ANIVERSÁRIO do Cine Clube Glauber Rocha - Cinema Político, 18 de outubro de 1973. In: Relatório da “Comissão Nacional de Energia Nuclear” Encaminhado ao SNI. **Comissão Nacional de Energia Nuclear**. Disponibilizado Sistema de Informações do Arquivo Nacional (SIAN), p. 91. A perseguição aos cineclubes durante os anos 1970, aliás, é um tema à parte, afinal o movimento cineclubista foi um espaço de resistência à ditadura. Sobre este tema, Cf. MATELA, Rose Clair Pouchain. **Cineclubismo: Memórias dos anos de chumbo**. Rio de Janeiro: Multifoco, 2008.

³⁰⁷ Em 1976, por exemplo, Glauber foi proibido de rodar as filmagens de *A idade da Terra* no México. Os militares informavam que segundo a Administração Nacional de Cinema daquele país o diretor teria apresentado um roteiro que “(...) viola o convênio internacional que reprime a circulação e o tráfico de publicações obscenas, sejam elas

era possível convencer governos de países que não haviam sido tomados por ditaduras de que trabalhos artísticos fossem coibidos. Em alguns casos, inclusive, o poder havia subido à cabeça de alguns oficiais do governo, que achavam que poderiam lançar ordens fora do país. Um exemplo é um caso ocorrido em 1974, quando a rede de informações da ditadura se mostrou estupefata diante do fato de que os governos de França e Itália não atenderam sua demanda de que as obras *Estado de Sítio* (*État de siège*, 1972), um filme franco-teuto-italiano dirigido por Costa-Gavras (Konstantinos Gavras), e *Sacco e Vanzetti* (1971), um filme franco-italiano dirigido por Giuliano Montaldo, fossem proibidas de serem exibidas nas suas salas de cinemas:

A campanha difamatória engendrada no exterior contra o nosso país (sic), se manifesta, agora, através de filmes políticos, entre os quais "ESTADO DE SÍTIO" e "SACCO E VANZETTI". Os fatos narrados nos referidos filmes, mesmo referindo-se a outros países, são agressões indiretas ao regime político brasileiro de março de 1964. Por isso as Embaixadas brasileiras na FRANÇA e ITÁLIA, alertadas pelo Itamarati, pressionaram as autoridades responsáveis pela censura daqueles países com o intuito de proibirem a projeção dos mesmos, o que não foi feito.³⁰⁸

Como e porque as críticas elaboradas nestes filmes dirigidos por Gavras e por Montaldo à tirania foram uma carapuça que serviu aos sensores da ditadura é um tema que merece uma pesquisa à parte, com uma análise mais detalhada das obras supramencionadas. Mas essa passagem, por si só, deixa ainda mais evidente que a paranoia ficou mesmo por conta dos perseguidores, e não daqueles que estavam sendo perseguidos.

Devemos, no entanto, nos ater ao foco deste trabalho: afinal, por que falarmos da morte de Glauber e sobre a perseguição que ele sofreu em 1970 é um bom caminho para tratarmos do recorte desta tese, que diz respeito aos anos 1960? Ora, o assunto por si só tem a sua relevância e permanece ainda em aberto, apesar da intervenção contundente de Sylvie Pierre, que ainda em 1987 argumentou que o fato de a morte do diretor brasileiro ser tantas vezes mencionada atesta que não se trata de uma “morte comum”. A autora argumenta ainda que foi uma morte vivida por Glauber não apenas no dia 22 de agosto de 1981, mas gradualmente, quando ele ainda estava vivo, principalmente por conta das mortes de pessoas que eram próximas a ele: “A morte de Pasolini, em 1975, a morte de sua irmã Anecy, a sua metade siamesa, em 1977, a morte de seu pai, ‘o invencível’, em 1980”.³⁰⁹

impressas ou filmadas". Cf. GLAUBER Rocha. Notícias na imprensa estrangeira. 27 de outubro de 1976. **Divisão de Segurança e Informações do Ministério das Relações Exteriores**. In: FUNDO Divisão de Segurança e Informações do Ministério das Relações Exteriores. Disponível via Sistema de Informações do Arquivo Nacional (SIAN), p. 179.

³⁰⁸ Esta é uma nova etapa da perseguição, pois agora os militares haviam cunhado a expressão "arma política" para referir-se ao que antes eles chamavam de “cinema político”. Cf. I ANIVERSÁRIO, 1974, *Op. Cit.*, p. 01.

³⁰⁹ PIERRE, 1996, *Op. Cit.*, p. 96-101.

Além disso, estes acontecimentos devem ser valorizados porque eles iluminam o conhecimento sobre o Cinema Novo, inclusive sobre a sua primeira fase, entre 1962 e 1964, assim como ela pode iluminar o período que se sucede. Isso é possível porque o que estava em jogo eram duas concepções econômicas divergentes: para Glauber e para grande parte dos intelectuais ligados ao Cinema Novo, o cerne da questão – desde sempre – era a superação das precárias condições propiciadas à atividade cinematográfica pelo subdesenvolvimento, por meio do desenvolvimento da promoção de uma independência em relação à grande indústria que dominava o mercado. Os militares, ao contrário – ironicamente menos patriotas –, acreditavam que o desenvolvimento viria por meio do apoio econômico, político e militar dos Estados Unidos, e por isso propunham efetuar um “alinhamento automático” com as políticas promovidas por este importante “parceiro”, mesmo que isso custasse o próprio desenvolvimento do Brasil.³¹⁰

O golpe de 1964, por si só, deve ser visto como um atestado incontestável de que os “tecnocratas”³¹¹ eram incapazes de convencer as urnas a apoiarem o seu projeto. Mas mesmo depois de sua “revolução gloriosa”, continuou sendo muito difícil para eles conseguirem convencer as pessoas, principalmente a elite intelectual do país, a concordarem com uma política desastrosa de submissão, como o era a ideia de curvar o Brasil à grande potência do bloco capitalista, na única esperança de receber com isso alguma recompensa. Na verdade, o que estamos resgatando aqui, e no limite, é a mesma lógica que Paulo Emílio Salles Gomes utilizou quando propôs uma periodização mais consistente sobre a história do cinema³¹². Para ser mais claro, o que essa referência à perseguição a Glauber nos permite entender é que o cinema brasileiro começou a encontrar maiores dificuldades não porque os seus filmes não dialogavam com um público fiel, mas porque ele foi perseguido, e porque os cineastas tiveram a sua atividade profissional muito dificultada, já que ela passou a ser vista pela ditadura como

³¹⁰ Não era a primeira vez que o Brasil se alinhava política e ideologicamente aos Estados Unidos, como o atestam os anos do governo Dutra. Contudo, durante o governo de Castelo Branco essa relação foi a mais íntima de toda a história política do Brasil. Pelo menos até o momento, visto que essa mesma política está sendo retomada em 2020 de maneira bastante inusitada. Sobre este tema, Cf. RICUPERO, Rubens. **Visões do Brasil: Ensaio sobre a história e a inserção internacional do Brasil**. Rio de Janeiro: Record, 1995; Cf. também: MOURA, Gerson. **O alinhamento sem recompensa: a política externa do governo Dutra**. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1990.

³¹¹ Referimo-nos à ideia demagógica e ufanista da construção de uma grande potência por meio de uma “eficiência técnica” aplicada na forma de administrar o Estado e as suas empresas, o que supostamente só os militares, na visão deles mesmos, poderiam levar a cabo. Cf. FERREIRA JR., Amâncio; BITTAR, Marisa. Educação e ideologia tecnocrática na ditadura militar. **Cad. CEDES**, Campinas, v. 28, n. 76, 2008.

³¹² Um trabalho cuja força, vale dizer, reside em não pensar a história do cinema pela adoção de um raciocínio onde importa a forma como um determinado gênero cinematográfico foi mobilizado ao longo do tempo, como querem alguns autores, mas sim por pensar o cinema a partir das condições de produção e de distribuição, que são os elementos que realmente determinam a relação entre os cineastas e o seu público. Cf. GOMES, Paulo, 1996 e 1991, *Op. Cit.*

uma “atividade subversiva” – apenas, claro, quando ela afrontava os interesses dos seus “parceiros diretos”.

Em todo o mundo o cinema pôde se desenvolver por conta do apoio do poder público. Mesmo *Hollywood* só dominou os mercados estrangeiros porque recebeu um importante apoio estatal do Governo dos Estados Unidos por meio de ações políticas diversas ao longo do tempo.³¹³ Ademais, o caso brasileiro tem uma característica peculiar, pois não houve aqui um rompimento da solidariedade de interesses entre exibidores e produtores por volta de 1912, quando a produção artesanal, que nessa época vivia a sua *belle époque*, perdia espaço para as grandes indústrias dos países mais adiantados? E por muito tempo a situação não permaneceu assim, com produtores e exibidores vivendo como que divorciados, já que era mais interessante aos exibidores o comércio de filmes estrangeiros? Elucubrar acerca de uma suposta relação entre os temas dos filmes e as supostas orientações ideológicas do poder público nada mais é do que negar a realidade objetiva do cinema, das suas condições de produção, tal como ela se apresentava e tem se apresentado aos produtores e cineastas. A história do cinema brasileiro mostra que foi preciso uma intervenção do Estado para que esse “divórcio” fosse desfeito, pois foi apenas quando surgiram incentivos que houve uma maior reconciliação entre produtores e exibidores. É exatamente o que aconteceu quando incidiu sobre todo o campo cinematográfico a ideia de cinema mobilizada por Getúlio Vargas, entre 1930 e 1945, quando se quis criar um cinema que fosse “(...) um elemento de aproximação dos habitantes do país”³¹⁴, nos mesmos moldes que os países fascistas imaginaram na Europa.³¹⁵ E esses incentivos, lembremos, nada mais eram do que leis “paternalistas” –para usar os termos de Sales Gomes – como a lei que obrigava as salas de cinema a exibir uma porcentagem de filmes brasileiros de enredo:

Algumas leis paternalistas de amparo asseguram o prolongamento dos péssimos jornais cinematográficos e, numa fase posterior, obrigam as salas a exibir uma pequena percentagem de filmes brasileiros de enredo. Alguns comerciantes de cinema importado dispõem-se a produzir filmes a fim de beneficiarem-se a si próprios com o cumprimento da lei. Dessa maneira, restabeleceu-se, pela primeira vez desde 1911, certa solidariedade de interesses entre o comércio de exibição e a fabricação nacional.³¹⁶

³¹³ Os incentivos fiscais estão presentes em países de todo o globo, mas outros elementos devem ser considerados, principalmente as condições de produção, que são diferentes em cada país. Condições essas que passam por subsídios às taxas de juros, por exemplo. Sobre este tema, Cf. ALMEIDA JR., José Maria G. **A legislação e o Cinema Brasileiro**. Consultoria Legislativa da Câmara dos Deputados, 2020.

³¹⁴ BEZERRA, Laura; ROCHA, Renata. **Políticas de Audiovisual**. In: RUBIM, Antonio Albino Canelas; ROCHA, Renata (Org.). *Políticas culturais*. Salvador: EDUFBA, 2012, p. 117.

³¹⁵ ALMEIDA, Cláudio Aguiar. O cinema brasileiro no Estado Novo: o diálogo com a Itália, Alemanha e URSS. *Revista Sociologia Política*, Curitiba, n. 12, p. 121-129, junho de 1999. Cf. também: PEREIRA, Marcelo. **Cinema e Estado Novo: trabalho e nacionalismo em marcha**. 2002. 149p. Dissertação (Mestrado). Campinas-SP: Unicamp, 2002.

³¹⁶ GOMES, Paulo, 1996, *Op. Cit.*, p. 14.

Não devemos confundir, todavia, os primeiros anos do Cinema Novo com os anos daquele cinema que se instituiu sob o jugo da ditadura Vargas. Assim como não devemos confundi-lo com o cinema criado por meio do incentivo do IPES com seus documentários protofascistas,³¹⁷ que aludimos no início deste tópico, porque os cineastas do movimento Cinema Novo tinham a sua própria pauta e ela não devia nada à ideologias de partidos políticos governistas brasileiros, sejam ditaduras ou mesmo de governos eleitos³¹⁸. Vimos, por exemplo, que os dois filmes de Glauber anteriores ao golpe de 1964 tinham pautas próprias. Mas se observarmos os debates deste período, que em parte elidimos nas páginas anteriores, perceberemos que o que estava em jogo era mesmo a realidade objetiva da prática cinematográfica em si – e seus detratores, os militares, acreditaram que o Cinema Novo defendia uma ideologia, que eles denominavam de “comunismo”, quando na verdade eles é que agiam sob a orientação de uma ideologia, confusão essa que foi determinante para que acontecesse a interdição de todo um cinema.³¹⁹

Mas, então, se é assim, qual era mesmo a pauta dos cinemanovistas? Pode-se dizer, em suma – e a partir do que dissemos até aqui –, que as motivações cinemanovistas foram diversas e variaram ao longo do tempo. No começo, de 1961 a 1962, a sua pauta era a de se contrapor à submissão do cinema e de todo o campo das artes ao poder político-econômico liberal. A ideia basicamente consistia em contrapor-se à noção de “cinema como indústria”, por meio de um “cinema como arte”. E não havia aí um idealismo pautado nalguma falta de relação direta com a realidade – é preciso que os profissionais de um campo lutem para fortalecê-lo, diria Pierre Bourdieu.³²⁰ Essa ideia se traduziu, em um primeiro momento, em uma oposição à “chanchada”, o que funcionou perfeitamente porque os primeiros filmes do Cinema Novo

³¹⁷ Em ASSIS, Denise. **Propaganda e Cinema a Serviço do Golpe - 1962/1964**. Rio de Janeiro Mauad X, 2001, essa autora discorre sobre um total de 14 filmes patrocinados pelo IPES, todos rodados em p&b, com negativo Kodak, 16mm.

³¹⁸ Embora se possa dizer que a Revolução Cubana foi uma inspiração presente em diversos momentos, o que estamos ressaltando é a falta de identificação entre os cinemanovistas e os governos federais brasileiros.

³¹⁹ Fato que hoje nos remete às palavras de Slavoj Žižek, que afirmou, em um de seus longas-metragens, que “a tragédia da nossa condição, quando estamos dentro da ideologia, é que quando pensamos que escapamos dela para os nossos sonhos é neste ponto que estamos mesmo dentro da ideologia”. **The Pervert's Guide to Ideology**. Direção: Sophie Fiennes. Roteiro: Slavoj Žižek. EUA/Grécia: Zeitgeist Films, 2012. Documentário.

³²⁰ Como sabemos, essa tática permitiu que o cinema brasileiro ganhasse destaque e se apresentasse ao mundo não apenas como uma possibilidade de superação da situação colonial específica do cinema brasileiro, mas também como uma referência para o cinema mundial, destacando-se como um caminho alternativo para que a atividade cinematográfica pudesse superar a sua tradicional subordinação à lógica do mercado. A lógica é a mesma que Bourdieu estudou em *La Cause de la Science*, onde mobilizou o pressuposto de que “uma primeira propriedade comum aos diferentes campos é a sua capacidade de resistência a fatores e pressões externas”. O autor estudou, assim, formas para se traçar uma estratégia de fortalecimento do seu próprio campo, das ciências sociais, apontando para a necessidade de elas suprimirem as intervenções externas a ela. Cf. BOURDIEU, Pierre. *La cause de la science. Actes de la recherche en sciences sociales*. Vol. 106-107, mars 1995.

surgiram de maneira a ocupar, em grande medida, um espaço que era destes filmes. E não se deve esquecer que na época o paradigma que até então era dominante era o do cinema industrial, que no Brasil era representado não apenas por este gênero, a “chanchada”, mas principalmente pela lógica que era empregada por empresas como a Companhia Cinematográfica Vera Cruz (1949-1954) e pela Atlântida Cinematográfica (1941-1962), entre outras.³²¹ Nesse sentido, pode-se citar, dentre muitos exemplos, o de Glauber Rocha, que em *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro* afirmou de forma categórica que se opor à chanchada foi inclusive algo discutido por um grupo e, portanto, pensado de forma consciente “[...] combinamos que nossa grande luta era contra a chanchada; e como cinema novo merecia crédito, tudo que não era chanchada passava a ser Cinema Novo para derrubar a chanchada”³²².

O ataque frontal à “chanchada” deve ser visto como que um movimento tático. Tratava-se de uma atitude inspirada na “política dos autores”, presente no campo do cinema mundial daquele momento. Todavia essa política importada passou por adaptações para que pudesse servir ao contexto dos cineastas brasileiros, marcado pelo subdesenvolvimento, como já havia evidenciaram autores como Nelson Pereira Santos, Alex Viany, e Paulo Emilio Salles Gomes.³²³ O país não havia tido a sua revolução industrial e, assim, a tarefa do “cinema de autor”, antes de tudo, seria a de impedir que uma indústria se estabelecesse com bases sólidas. Esta seria a base do novo paradigma do cinema proposto pelo Cinema Novo: a primazia do autor sobre a indústria. Como afirmou Stam, assim, o autor seria ele mesmo revolucionário, mas não como na Europa, onde ele se impunha como sujeito individual soberano – pois no contexto europeu isto era importante e dialogava com o existencialismo sartreano –, e sim como um sujeito comprometido com todo um coletivo que tinha em comum as marcas da colonização.

³²¹ Falamos de um modelo que tinha ganhado muita força na década de 1950. Ele se materializou no surgimento de grandes produtoras, dentre as quais se destacam a Vera Cruz e a Atlântida, mas também outras, como a Cinematográfica Maristela (1950-1958) ou a Multifilmes Sociedade Anônima (1952-1955). Elas tinham em comum o anseio por instalar uma indústria cinematográfica aos moldes das maiores indústrias do mundo. Para isso, mobilizaram uma quantia de recursos considerável para erguer estúdios e importar equipamentos, para então obter, como resultado final, um produto que pudesse competir no mercado mundial. Tratava-se, em suma, da ideia de que era necessário investir no desenvolvimento de uma indústria cultural genuinamente brasileira. Resultantes de um cinema tido como indústria, os filmes só poderiam ser como produtos, destinados a um público objetificado como uma grande massa de consumidores. Cf. AUTRAN, Arthur. **O pensamento industrial cinematográfico brasileiro**. Tese (Doutorado em Multimeios). Campinas-SP: Unicamp, 2004.

³²² ROCHA, Glauber. **Revisão crítica do cinema brasileiro**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963, p. 35.

³²³ Cf. VIANY, Alex. **Introdução ao Cinema Brasileiro**. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1959; SANTOS, Pereira. **O problema do conteúdo no cinema brasileiro**. Disponível na Cinemateca Brasileira, 1952; PINTO, Pedro Plaza. **Paulo Emilio e a emergência do cinema novo: débito, prudência e desajuste no diálogo com Glauber Rocha e David Neves**. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação). São Paulo: USP, 2008.

Os desdobramentos práticos destes debates são conhecidos. Um primeiro momento remonta à época da VI Bienal de São Paulo³²⁴, que na visão de Glauber era para o cinema brasileiro algo equivalente ao que teria representado a Semana de 1922 aos escritores³²⁵. Na exposição, um espaço ficou reservado aos cineastas, e no dia que pode ser denominado “Dia do Novo Cinema” os filmes apresentados causaram comoção. Foram apresentados os curtas *Aruanda*, e *Arraial do Cabo* (Paulo César Saraceni e Mário Carneiro), *Couro de gato*, e *O poeta do castelo e o mestre de Apipucos* (Joaquim Pedro), *Um dia na rampa* (Luiz Paulino dos Santos), *Igreja* (Sílvio Robatto), *Desenho abstrato* (Roberto Miller) e *Apelo* (Trigueirinho Neto). O conteúdo do material apresentado certamente foi o que evitou que o cinema brasileiro passasse despercebido. Naquele contexto, os filmes pareceram surpreender devido ao fato de que eram produções independentes, mas que nem por isso eram inferiores quando comparados às produções caras das indústrias de São Paulo ou do Rio de Janeiro. O testemunho de Maurice Capovilla que, ao lado de Rudá e Jean-Claude Bernardet, foi um dos organizadores do evento, atesta que na época os filmes apresentados surpreendiam porque eles mostravam uma alternativa que parecia extremamente vantajosa, fosse da perspectiva artística – visto que a independência em relação aos estúdios permitia uma maior liberdade criativa –, fosse da perspectiva mercadológica – visto que para os produtores o baixo custo representava um empreendimento com menos riscos.

O conjunto de filmes (ficção e documentário) provocava um choque diante da paralisia do cinema paulista de então. Desde O grande momento, de Roberto Santos, não surgia em São Paulo um sinal equivalente de renovação. Havia qualidade, é claro, em filmes como *Osso, amor e papagaio*, de Carlos Alberto de Souza Barros e César Mémolo Jr., ou *Noite vazia*, de Walter Hugo Khouri. Mas nós, não sem um certo sectarismo, exigíamos o novo, além da preocupação social e política que transparecia nos filmes do Rio, da Bahia e também da Paraíba.³²⁶

Um evento com as características da bienal de São Paulo, que de fato não tinha como prerrogativa distribuir a um grupo de jovens intelectuais os papéis de protagonistas, foi o suficiente para que estes pudessem demarcar terreno. Nos meses seguintes, como é de

³²⁴ A exposição aconteceu entre os dias 01 de outubro e 31 de dezembro de 1961 e ela não se ligava ao cinema de forma exclusiva. O evento se dedica às artes de uma maneira genérica, de forma que naquele ano o destaque era o concretismo, a museologia e o construtivismo da primeira fase da Revolução de 1917, fato evidenciado pela presença da delegação da extinta URSS. Para informações sobre a bienal, Cf: 6ª BIENAL de São Paulo. **Bienal de São Paulo**. Disponível em: <<http://www.bienal.org.br/exposicoes/6bienal>>.

³²⁵ Sobre a relação do Cinema Novo com o Modernismo literário, Cf. MORAIS, Julierme. Cinema novo e sua relação com o Modernismo literário: reflexões sobre aspectos similares. **Revista Eletrônica História em Reflexão**: Dourados, MS, v. 11, n. 21, jul./dez. 2017.

³²⁶ CAPOVILLA, Maurice; MATTOS, Carlos Alberto. **Maurice Capovilla: a imagem crítica**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006, p. 50.

conhecimento geral, se daria o lançamento dos primeiros longas: de um lado aqueles ligados ao núcleo baiano, representados pela produtora Iglu Filmes, responsável pela produção de *Barravento*, *A Grande Feira* (1961) e *Tocaia no Asfalto* (1962). Do Rio de Janeiro, os cineastas ligados ao Centro Popular da Cultura (CPC), organização associada à União Nacional dos Estudantes, que repetiu a fórmula dos curtas-metragens apresentados na sexta bienal, mas dessa vez reunidos em um longa-metragem sob o título *Cinco Vezes Favela* (1962), filme composto de cinco episódios. Estes anos de fato marcam o advento do cinema brasileiro moderno, com a sua descoberta pelo público e pela crítica brasileira e internacional.

A atitude de oposição à chanchada, todavia, só poderia ser útil em um momento inicial. Para que se pudesse realmente efetivar uma tática consistente, seria preciso conciliar o novo cinema com a história do cinema brasileiro. Glauber resolveu esta questão: ele propôs, em 1963, após o Cinema Novo tornar-se conhecido, uma nova oposição: a oposição ao “cinema comercial” por meio do “cinema de autor”, opção que inclusive era, para ele, o melhor método para a análise da história do cinema.³²⁷ A partir desta contraposição entre duas formas ele poderia optar por uma alternativa, ao mesmo tempo em que podia legitimar esta escolha de um ponto de vista histórico. É justamente dessa opção tática que resulta a opção de tomar como referência o trabalho de alguém como Humberto Mauro, que passou a ser visto, a partir de 1963, como um marco sob o qual deveriam ser remontadas as raízes de um fazer cinematográfico, tal como ele se caracterizava naquele momento. Ou seja, um cinema que se opunha, em primeiro lugar, à chanchada, para, em seguida, poder se opor ao cinema comercial:

Vencida a chanchada, surgiu o cinema comercial como um inimigo maior e complexo do cinema no Brasil. O autor, na sua obsessão criativa, terá de resistir à incompreensão, má-fé, antiprofissionalismo, indigência intelectual do meio e desrespeito mesquinho da crítica”.³²⁸

Quer dizer, antes mesmo de *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, pela sua consciência histórica e pelo seu conhecimento acerca da importância das batalhas pela memória, Glauber começava a brilhar e se destacar tanto por suas ideias quanto pelo reconhecimento de seus pares, que sabiam que suas percepções eram de fato importantes. É dentro dessa lógica tática defendida por ele que se dão os desdobramentos de uma história já conhecida: em 1964, a verdadeira revolução gloriosa brasileira não se deu no âmbito da política partidária, mas em

³²⁷ Segundo Glauber, “A história do cinema, modernamente, tem de ser vista, de Lumière a Jean Rouch, como “cinema comercial” e “cinema de autor”. ROCHA, Glauber, 2003, *Op Cit.*, p. 35.

³²⁸ ROCHA, Glauber, 2003, *Op Cit.*, p. 36.

outros lugares, exatamente como o cinema, através de filmes como *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, *Vidas Secas*, *Ganga Zumba* e *Os fuzis*.

Sabemos que, principalmente a partir daqui, Glauber começaria a ter uma influência internacional, a qual veio a contribuir para que ele criasse um projeto ainda mais ambicioso, como o era a ideia de um cinema tri-continental – mas não era essa uma tática que visava fortalecer o cinema brasileiro? Não podemos saber se a tática proposta por Glauber teria tido melhores resultados caso ele não tivesse sido perseguido tão avidamente dentro e fora do Brasil. Contudo, apesar de tudo que dissemos, pode ter ficado espaço para uma questão: se de fato a perseguição aos intelectuais foi um problema, porque é que eles continuaram fazendo filmes livremente ao longo de toda a década de 1960? Podemos falar da censura, que foi sim um problema neste período. No passado recente, entre 1930 e 1964, a censura existia, só que este novo contexto pós-64 se difere porque nesse momento a censura começou a servir a uma ideologia, e por isso passou a ser um mecanismo oficial de controle político. Mas não era este o maior dos problemas. Nos anos 1970, quando Glauber foi visto como um dos maiores inimigos dos ditadores, o dado central não é mais a censura, mas a objetivação de uma morte moral e jurídica dos cineastas e demais intelectuais – o que, em muitos casos, culminaria na morte de muitos destes, como claramente foi o caso de Vladimir Herzog (1937-1975).

Este mecanismo não estava pronto em 1964, mas se desenvolveu de forma paulatina ao longo da década de 1960, para desembocar exatamente no ano de 1970, quando aí sim os militares estavam prontos para atuar de forma mais efetiva contra a própria sociedade civil. Quer dizer, os processos de censura e a perseguição, antes de 1970, serviram sim para perseguir, coibir e justificar o desrespeito a direitos humanos fundamentais, mas serviram ainda mais como um aprendizado ou treinamento, através do qual os militares descobriram quais os meios mais “efetivos” de perseguir, coagir e matar. Ao longo dos anos 1960, vários elementos fundamentais de todo um aparato de aspecto pré-totalitário estiveram presentes: a censura, que antes atuava de forma autônoma nos Estados federativos da União, foi sistematizada, passando a ser tida como uma atividade essencial à manutenção da ordem política e à “segurança nacional”. Os grupos mais organizados politicamente, como é o caso da União Nacional dos Estudantes foram criminalizados, e os inimigos políticos mais radicais foram combatidos e exterminados nos conflitos armados. E, para contornar a opinião pública, os meios de comunicação passaram a ser um espaço destinado apenas às propagandas da ditadura que se havia imposto. O resultado disso, para o cinema, foram as impugnações de inúmeros títulos de obras cinematográficas, brasileiras e internacionais.

Todavia, isso não quer dizer que a perseguição estava pronta. Não é como se logo a partir do início, nos seus primeiros meses, os soldados da ditadura estivessem aptos a fuzilar as pessoas nas ruas, sem distinção. Como argumentamos antes, mesmo na Alemanha nazista, onde se operou uma espécie de “mal radical”, a perseguição aos civis não se iniciou pela “solução final”, mas por procedimentos que eram vários e que antecederam a morte física propriamente dita. Mas no ano de 1970, após seis anos de muita experiência com a manutenção do poder, os militares chegaram a um ponto que os aproximava ainda mais dos regimes totalitários mais famosos do século XX, pois eles haviam elaborado um discurso que justificaria o atentado contra a vida de um grupo específico de pessoas, em especial aquelas ligadas às áreas intelectuais, como a religião, a cultura e a educação. Em um relatório importante do DSI, aliás, o texto *Uma Estética da Fome* (Glauber Rocha, 1965) subverte-se em mecanismo de ação contra toda a nação brasileira, em uma interpretação forçada no intuito de usar essa fonte como um aval para se perseguir estudantes, padres, militantes, artistas, ou qualquer outro que se opusesse à ditadura iniciada em 1964: “O próprio Glauber Rocha diz: ‘O Cinema Novo do Brasil só terá sentido se estiver na vanguarda da mais agressiva e imediata luta, sem reconciliação. Temos de fazer o cinema da miséria, na cultura da fome’”³²⁹.

³²⁹ É por isso que destacamos aqui, dentre os arquivos secretos do regime militar que vêm sendo debatidos pela opinião pública brasileira, principalmente por conta das atividades da Comissão Estadual da Verdade do Rio de Janeiro, um documento denominado *Como eles agem*. Trata-se de um texto de 1963 republicado em diversas ocasiões: 1970, 1971, 1972 e 1974. Aqui, em específico, nos referimos à republicação de 1970, na época nomeada *Como eles agem II*. É de se notar a influência deste texto, visto que ele circulou entre os diversos setores ligados ao SNI ao longo de toda a década de 1960 e 1970. O seu conteúdo nos revela que ele pode ser visto como o grande marco da interdição do Cinema Novo. Cf: **COMO ELES AGEM II**. Ano de Produção: 10/12/1970. - ÁREA DE IDENTIFICAÇÃO - BR DFANBSB V8.MIC, GNC.AAA.71041388 - Dossiê. BR DFANBSB V8.MIC, GNC.AAA.71041388. SIAN. Disponibilizado pelo Sistema de Informações do Arquivo Nacional (SIAN).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os sons e imagens que constituíam as narrativas dos filmes cinemanovistas anteriores ao golpe civil-militar de 1964 eram dedicadas às classes subalternas, marginalizadas, excluídas e oprimidas. Nos casos específicos dos filmes *Barravento* e *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, as narrativas se constituíam ainda como discursos autônomos em relação ao poder político, porque exprimiam acima de tudo ideias e valores ligados ao campo do cinema, que por sua vez dialogava com outras áreas da cultura ou do meio intelectual.

Barravento, um dos marcos inaugurais deste cinema, deve-se anotar, é um exemplo claro dessa interconexão de diferentes áreas. Incidem em seu discurso ideias de grupos diversos, de forma que devemos reconhecê-lo como um importante marco inclusive para a luta de homens e mulheres negras na inserção da sociedade de classes. Neste filme, há uma inversão em relação ao que se praticava antes, quando os negros eram sempre personagens secundários, subestimados e sub representados – quando não representados à maneira hollywoodiana, ou seja, por meio de estereótipos mal-intencionados. Isto gerou em *Barravento* um foco maior nestes grupos importantes da sociedade brasileira, que tem a segunda maior população negra do mundo. Um foco que implica na criação de um novo espaço para a atuação de atores negros, que por conta própria já vinham conquistando seu lugar, apesar dos diversos mecanismos criados pela elite dirigente ao longo do tempo para que essa população permanecesse sempre excluída dessa importante área.

Deus e o Diabo na Terra do Sol, por sua vez, reconhecido como um importante marco daquela que seria uma “segunda fase” do Cinema Novo, foi produzido e começou a ser exibido em um momento muito próximo ao do golpe, de forma que o seu discurso já foi observado como algo a ser combatido pelo novo regime. Existem diferenças importantes entre este filme e *Barravento*, mas se pode afirmar que elas consistem basicamente em um grande aprimoramento, já que entre um filme e outro os seus responsáveis conseguiram acumular um maior conhecimento em relação à prática da “escrita” do cinema. *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, portanto, aprofunda elementos que foram mobilizados anteriormente, em especial a oposição ao paradigma do cinema industrial, que normalmente se associava com o modelo de representação melodramático. Um exemplo dessa oposição é o “efeito de distanciamento”, que se opõe claramente ao melodrama, visto que essa forma de linguagem se baseia na identificação. Esta técnica foi apenas um das que foram mobilizadas com o intuito bastante evidente de criar um discurso histórico singular, o qual exprime uma perspectiva acerca da história que se opõe

a uma historiografia “tradicional” do Brasil, essa marcada por valores patriarcais e eurocêntricos.

Apesar da ditadura, que queria desmobilizar politicamente toda a sociedade civil, toda a arte e a cultura, que agora eram classificadas como inimigos internos, o Cinema Novo se manteve relevante durante toda a década de 1960. Isso se deve a ao menos dois motivos. Primeiro, se pode dizer que o projeto inicial dos cineastas, que era o de criar um cinema forte e independente por meio do paradigma do cinema enquanto arte, havia obtido o seu êxito, o que se pode compreender como algo que aconteceu devido ao fato de que as condições históricas eram propícias. Afinal, aqueles eram os anos em que a ideia de um cinema independente de grandes produtoras – ou das mãos dos produtores executivos interessados tão somente no retorno de seus investimentos – se tornou muito forte em vários países do mundo. Ou seja, a ideia de cinema como arte foi uma característica central do Cinema Moderno, e o Cinema Novo estava em sintonia com este paradigma que estava em voga em todo o mundo. Outro motivo é que a ditadura começou antes de que os procedimentos burocráticos necessários para combater aqueles que faziam arte e cultura estivessem realmente prontos. Se pode afirmar que a ditadura queria acabar com tudo o que era feito desde o início, desde 1964, mas neste começo ela não sabia como fazer isso, e não foi competente neste sentido. Os ditadores precisaram, em um primeiro momento, manter certo apoio daquela parcela da sociedade civil que se mobilizou em favor da destruição da experiência democrática anterior ao golpe. Com o tempo, após identificar as pessoas e os grupos a serem combatidos, os militares foram criando mecanismos, como os atos institucionais e os decretos que visavam dar um ar de legalidade à tirania que se estava sendo praticada.

Neste interim, se dá o lançamento de uma ampla leva de títulos que se questionam acerca da influência do golpe político sobre o próprio campo das artes de onde eles mesmos emanavam. Ocorre que, assim como os filmes anteriores ao golpe de 1964 não eram a realidade que eles queriam representar – ou seja, os filmes não exprimiam a história “tal como ela realmente se sucedeu” –, também os filmes sobre o golpe militar e sua influência nas pessoas que produziam arte não eram uma expressão direta dessa realidade, mas ao mesmo tempo o eram. *Terra em Transe* exemplifica e ao mesmo tempo clarifica essa questão. A priori, se trata de um discurso sobre a influência dos golpes políticos praticados em diferentes países importantes da América Latina na vida e produção dos intelectuais. Ao mesmo tempo, é um discurso intelectual feito sobre a influência de um destes golpes. Por esse motivo, ele é um discurso que apresenta essa especificidade de representar um presente recente, mas que já era passado, de maneira a fornecer um duplo testemunho: ele nos fala tanto do presente no qual ele

é realizado, no sentido de que ele é um discurso que fala sobre si mesmo e seu contexto de produção, mas nos fala de igual maneira acerca de um outro presente, muito próximo a ele e que é o momento que ele evoca. De todas as formas, se trata sempre de um discurso, que expressa a consciência de seu caráter discursivo e, exatamente por conta dessa sua qualidade, consegue demonstrar uma consciência maior em relação aos conceitos e categorias sobre as quais ele se propôs. Assim, consegue tematizar a própria escrita da história pelo cinema, realizando inclusive uma crítica às representações pautadas em discursos tradicionais, como as representações da chegada dos portugueses na América, discursos estes que eram apenas a continuidade de toda uma prática colonizadora que nos séculos XIX e XX era efetuada por meio da escrita.

Concluimos, assim, que a modificação que se operou entre 1962 e 1967 foi um afunilamento, que se exprime por meio de uma maior autoconsciência do caráter discursivo da narrativa fílmica. O golpe de 1964 influenciou o cinema brasileiro – ao menos se considerarmos o exemplo de *Terra em Transe* – na medida em que a ditadura que ele estabeleceu obrigou os cineastas, atores e produtores a atuarem contra o autoritarismo e a violência desmedida. Essa resistência, por sua vez, foi o que manteve estes sujeitos sob a mira dos aparatos de perseguição que estavam sendo elaborados paulatinamente. Essa conclusão foi possível graças à atuação dos grupos ligados aos incentivos legais realizados no intuito de promover a apuração e o esclarecimento público das graves violações de direitos humanos praticadas no Brasil, especialmente no período da ditadura. Caso das Comissões da Verdade, cujos profissionais que atuaram ali realizaram um trabalho de pesquisa muito contundente junto aos arquivos nacionais. Ao mesmo tempo em que esta tese se beneficiou destes trabalhos, ela pretendeu contribuir no sentido de demonstrar que os discursos dos (e sobre os) excluídos era algo que estava em jogo.

Ressaltamos também que as generalizações acerca desta etapa da história, mas principalmente as que se referem ao período anterior ao golpe de 1964, se apresentam como obstáculos ao avanço do conhecimento sobre o período. A superação destes obstáculos irá ocorrer por meio de novas pesquisas. Nesse sentido, aponta-se para a necessidade de novos trabalhos que deem conta de eventos ainda a serem estudados, como por exemplo a estrutura do campo das artes deste período, que é muito maior do que se supõe a partir das generalizações feitas até então. Outras lacunas referem-se ainda à área específica da análise fílmica, pois muitas das características dos discursos do cinema brasileiro moderno são subsumidas em favor de generalizações.

Por fim, destaca-se que algumas fontes pesquisadas não foram trazidas neste texto de forma mais detalhada por causa do recorte temporal que foi estabelecido. Ficaram de fora os

debates que antecedem o ano de 1962, em especial os eventos e congressos realizados entre 1950 e 1960, que são elementares inclusive para uma melhor compreensão sobre a emergência de um discurso sobre os excluídos. Este assunto é importante e deve ser retomado em trabalhos posteriores. O mesmo ocorre com grande parte das fontes consultadas junto ao Arquivo Nacional. Tratam-se de um conjunto extremamente amplo de fontes e que precisam ser ainda melhor problematizadas em pesquisas acadêmicas, pois elas mostram que a perseguição não era apenas a Glauber Rocha, mas a tudo e a todos que se relacionavam ao Cinema Novo – um dado notável e que carece de uma pesquisa dedicada.

REFERÊNCIAS

FONTES

Fontes primárias

BARRAVENTO. Direção: Glauber Rocha. Produção: Rex Schindler; Braga Neto. Roteiro: Glauber Rocha; José Telles de Magalhães. Fotografia: Tony Rabatony. Elenco: Antônio Pitanga, Luiza Maranhão, Lucy de Carvalho e Aldo Teixeira. Salvador, Brasil: Iglu Filmes, 1962. Longa-metragem, 2 DVDs, 80 min, P&B (cópia restaurada distribuída por *Sonopress*).

DEUS e o Diabo na Terra do Sol. Direção: Glauber Rocha. Produção: Luiz Augusto Mendes, Luiz Paulino dos Santos. Roteiro: Glauber Rocha. Fotografia: Waldemar Lima. Elenco: Geraldo Del Rey, Lídio Silva, Maurício do Valle, Othon Bastos, Sônia dos Humildes, Yoná Magalhães. Rio de Janeiro, Brasil: Copacabana Filmes, 1964. Longa-metragem, 2 DVDs, 120 min, P&B (cópia restaurada distribuída por *Versátil Home Video*).

TERRA em transe. Direção: Glauber Rocha. Produção: Zelito Viana. Fotografia: Luiz Carlos Barreto. Elenco: Com Paulo Autran, Glaube Rocha, Jardel Filho, José Lewgoy, Paulo Gracindo. Rio de Janeiro, Brasil: Mapa Filmes, 1967. Longa-metragem, 115 min., 2 DVDs, P&B (cópia restaurada distribuída por *Versátil Home Video*).

Outros filmes

ARRAIAL do Cabo. Direção: Paulo Cesar Saraceni. Rio de Janeiro: Saga Filmes, 1959. Documentário, 17 min.

CÂNCER. Direção: Glauber Rocha. Rio de Janeiro/Itália: Mapa Filmes, Radiotelevisione Italiana (RAI), Gianni Barcelloni, 1968. Longa-metragem, 86 min.

CINCO VEZES FAVELA. Direção: Cacá Diegues Joaquim Pedro de Andrade Leon Hirszman Marcos Farias Miguel Borges. Rio de Janeiro: Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes, Saga Filmes Ltda., 1962. Longa-metragem, 99 min.

ELES Não Usam Black Tie. Direção: Leon Hirszman. Rio de Janeiro: Leon Hirszman Produções, Embrafilme, 1981. Longa-metragem, 123 min.

HISTÓRIA de um maquinista. Direção: Jean Manzon. São Paulo: Atlântida Cinematográfica/Ipês, 1962-1964. Curta-metragem, 9 min.

LIMITE. Direção: Mário Peixoto. Fotografia: Edgar Brasil. Rio de Janeiro: Mário Peixoto, 1930. Longa-metragem, 120 min.

NORDESTE, problema número um. Direção: Jean Manzon. São Paulo: Atlântida Cinematográfica/Ipês, 1962-1964. Curta-metragem, 10 min.

O BRAVO Guerreiro. Direção: Gustavo Dahl. Rio de Janeiro: Difilm., Saga Filmes, 1968. Longa-metragem, 78 min.

O DESAFIO. Direção: Paulo Cesar Saraceni. Rio de Janeiro: Imago, Mapa Filmes, 1965. Longa-metragem, 100 min.

O DESCOBRIMENTO do Brasil. Direção: Humberto Mauro. Rio de Janeiro/ Bahia: Instituto do Cacau da Bahia, 1937. Longa-metragem, 60 min.

O DRAGÃO da Maldade contra o Santo Guerreiro. Direção: Glauber Rocha. Rio de Janeiro: Mapa Filmes, 1969. Longa-metragem. 96 min. Brasil.

OS FUZIS. Direção: Ruy Guerra. Rio de Janeiro: Carlos Diegues, Jarbas Barbosa, Tabajara Filmes, 1964. Longa-metragem, 80 min.

O IPES é o seguinte. Direção: Jean Manzon. São Paulo: Atlântida Cinematográfica/Ipês, 1962-1964. Curta-metragem, 8 min.

PORTO das Caixas. Direção: Paulo Cesar Saraceni. Rio de Janeiro: Elísio de Souza Freitas, Davi Conde e Luís Carlos Miéle, Equipe Produtora Cinematográfica, 1962. Longa-metragem, 75 min.

RIO, 40 Graus. Direção: Nelson Pereira dos Santos. Rio de Janeiro: Equipe Moacyr Fenelon, 1955. Longa-metragem, 90 min.

RIO, Zona Norte. Direção e Roteiro: Nelson Pereira dos Santos. Rio de Janeiro, 1957. Longa-metragem, 82 min.

VENTO do Leste. Direção: Grupo Dziga Vertov (Jean-Pierre Gorin; Jean-Luc Godard; Gérard Martin). França: Dziga Vertov, 1970. Longa-metragem, 95 min.

VIDAS Secas. Direção e Roteiro: Nelson Pereira dos Santos. Rio de Janeiro: Prod. Cin. L. C. Barreto, Herbert Richers, Nelson Pereira dos Santos, 1963. Longa-metragem, 103 min.

Relatórios/Entrevistas/Cartas/Acervos/Livros/notícias/sites

ARQUIVO NACIONAL. Website do Ministério da Justiça e Segurança Pública. Rio de Janeiro: Governo Federal do Brasil, 2020. Disponível em: <<http://arquivonacional.gov.br/br>>. Acesso em julho de 2020.

ALMEIDA JR., José Maria G. **A legislação e o Cinema Brasileiro.** Consultoria Legislativa da Câmara dos Deputados, 2020. Disponível em: <<https://www2.camara.leg.br/atividade-legislativa/estudos-e-notas-tecnicas/publicacoes-da-consultoria-legislativa/areas-da-conle/tema11/a-legislacao-e-o-cinema-brasileiro>>. Acesso em julho de 2020.

ATIVIDADES do Senhor Claude Antoine. **Relatório da Divisão de Segurança e Informações do Ministério das Relações Exteriores**, 03 de maio de 1971. Departamento Cultural do

Ministério das Relações Exteriores. Disponibilizado por meio do Sistema de Informações do Arquivo Nacional (SIAN).

BENTES, Ivana (Org.) **Glauber Rocha: cartas ao mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

BRASIL. **Decreto-Lei nº 510**, de 20 de março de 1969: Altera dispositivos do decreto-lei nº 314 de 13 de março de 1967, e dá outras providências.

BRAZIL: September 1973. **National Intelligence Survey**. Documento disponível no site oficial da CIA a partir de 2009. Disponível em: <<https://www.cia.gov/library/readingroom/docs/CIA-RDP01-00707R000200080016-0.pdf>>. Acesso em julho de 2020.

BRIZOLA. **Glauber Rocha entrevista Brizola no Programa Abertura da TV Tupi**. Rio de Janeiro: TV Tupi, 1979. Entrevista. 7m30s. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Y9etC-YLEao>>. Acesso em janeiro de 2020.

CAMPANHA de difamação do Brasil no Exterior: Entrevista de Glauber Rocha. Relatório da Divisão de Segurança e Informações do Ministério das Relações Exteriores, elaborado em 8 junho de 1971, com base em um “Telegrama Recebido da Embaixada em Buenos Aires” no dia 04 de maio de 1971. **Arquivo Nacional**, Sistema de Informações do Arquivo Nacional (SIAN).

CINECLUBE Barravento – “Mostra de filmes peruanos” – Rio de Janeiro/RJ. Dossiê de 2 de janeiro de 1981. Arquivo SIAN, ÁREA DE IDENTIFICAÇÃO - BR DFANBSB V8.MIC, GNC.AAA.81012909. Disponibilizado pelo Sistema de Informações do Arquivo Nacional (SIAN).

CINEMATECA brasileira. Base de dados (online): filmografia. **Barravento**. São Paulo, n/p, n/d. Disponível em: <<http://bases.cinemateca.gov.br>>. Acesso em setembro de 2020.

CINEMATECA Brasileira. Base de dados (online): filmografia. **Terra em Transe**. São Paulo, n/p, n/d. Disponível em: <<http://bases.cinemateca.gov.br>>. Acesso em setembro de 2020.

COMO ELES AGEM II. Ano de Produção: 10/12/1970. - ÁREA DE IDENTIFICAÇÃO - BR DFANBSB V8.MIC, GNC.AAA.71041388 - Dossiê. BR DFANBSB V8.MIC, GNC.AAA.71041388. SIAN. Disponibilizado pelo Sistema de Informações do Arquivo Nacional (SIAN).

CORPO de Glauber Rocha é enterrado no Rio. **Rede Globo**. 7 min, exibição em 23 agosto de 1981. Disponível em: <<https://globoplay.globo.com/v/1606770/>>. Acesso em julho de 2020..

CUNHA, Euclides. **Os Sertões**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1998

DIVISÃO de Informações de Segurança do Ministério da Aeronáutica. Relatório de 01 de fevereiro de 1974, p. 02. Acesso via Sistema de Informações do Arquivo Nacional (SIAN).

GLAUBER Rocha estava marcado para morrer durante ditadura militar. **Empresa Brasil de Comunicação**. 16 de agosto de 2014. Disponível em:

<<https://tvbrasil.ebc.com.br/reporterbrasil/bloco/glauber-rocha-estava-marcado-para-morrer-durante-ditadura-militar>>. Acesso em junho de 2020.

GLAUBER Rocha. Notícias na imprensa estrangeira. 27 de outubro de 1976. **Divisão de Segurança e Informações do Ministério das Relações Exteriores**. In: FUNDO Divisão de Segurança e Informações do Ministério das Relações Exteriores. Disponível via Sistema de Informações do Arquivo Nacional (SIAN), p. 179.

I ANIVERSÁRIO do Cine Clube Glauber Rocha - Cinema Político, 18 de outubro de 1973. In: Relatório da “Comissão Nacional de Energia Nuclear” Encaminhado ao SNI. **Comissão Nacional de Energia Nuclear**. Disponibilizado pelo Sistema de Informações do Arquivo Nacional (SIAN).

I ANIVERSÁRIO do Cine Clube Glauber Rocha. **Fundo da Divisão de Segurança e Informações do Ministério da Aeronáutica**, 01 de fevereiro de 1974. Disponibilizado pelo Sistema de Informações do Arquivo Nacional (SIAN).

INFORMAÇÃO Nº 0546/CISA. Relatório confidencial do Centro de Informações da Aeronáutica sobre atividades de Glauber Rocha. **Ministério da Aeronáutica**, 21 de setembro de 1971.

INFORMAÇÕES necessárias do mês de março de 1980. **Dossiê do Ministério do Exército**, Estado-maior do Exército, Adido do exército junto à embaixada do Brasil na Itália. Roma, 26 de março de 1980. Documento disponível no Fundo de Divisão de Segurança e Informações do Ministério das Relações Exteriores do Acervo Nacional, acesso via Sistema de Informações do Arquivo Nacional (SIAN): <<http://sian.an.gov.br/sianex/consulta/login.asp>>. Acesso em setembro de 2020.

MARTINS, Caio Venâncio. **"Black Power": Atividades no Surinam, Ligação com a China Comunista**. Dossiê de 3 de novembro de 1970. Arquivo: SIAN, ÁREA DE IDENTIFICAÇÃO - BR DFANBSB IE.0.0.5 -. Disponibilizado pelo Sistema de Informações do Arquivo Nacional (SIAN).

PONTES, Ipojuca. **O cinema brasileiro cativo**. São Paulo: EMW, 1987.

RELATÓRIO da Comissão da Verdade do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: CEV-Rio, 2015. Disponível em:<http://www.memoriasreveladas.gov.br/administrator/components/com_simplefilemanager/uploads/Rio/CEV-Rio-Relatorio-Final.pdf>. Acesso em julho de 2020.

RIBEIRO, Darcy. **Confissões**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

ROCHA, Glauber. Entrevista concedida a Michel Ciment, Positif, 1967. In: ROCHA, Glauber. **Revolução Do Cinema Novo**. Rio de Janeiro: Alhambra/Embrafilme, 1981, p. 85-86.

ROCHA, Glauber. **Revisão crítica do cinema brasileiro**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963.

ROCHA, Glauber. **Revisão Crítica do Cinema Brasileiro**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

ROCHA, Glauber. Un cinéaste tricontinental. *Cahiers du Cinéma*, v. 195, p. 39-48, 204-213, 1967.

SOUZA, Iran. Quem matou Glauber Rocha? **O Liberal: Jornal da Amazônia**. Belém, Pará, Brasil, terça-feira, 22 de agosto de 1989, p. 23.

VIANY, Alex. **Introdução ao Cinema Brasileiro**. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1959.

BIBLIOGRAFIA

ALBUQUERQUE, Gregório Galvão de; VELASQUES, Muza Clara Chaves; BATISTELLA, Renata Reis C. (Org.). **Cultura, politecnia e imagem**. Rio de Janeiro: EPSJV, 2017. p. 229-256

ALMEIDA, Cláudio Aguiar. O cinema brasileiro no Estado Novo: o diálogo com a Itália, Alemanha e URSS. **Revista Sociologia Política**, Curitiba, n. 12, p. 121-129, junho de 1999.

ALMEIDA, Juliano Nogueira de. “Zé Pelintra desceu”: exclusão, subversão e trânsito cultural. **RE-UNIR**, v. 5, nº 1, p. 137-156, 2018.

ANDERSON, Benedict R. **Comunidades imaginadas**: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ANDERSON, Perry. **Linhagens do Estado absolutista**. São Paulo: Brasiliense, 1995.

ANTONIO, Mariana Dias. **O sensacionalismo no jornal Última Hora - RJ: sinais e ícones do Esquadrão da Morte (1968-1969)**. Dissertação (Mestrado em História). Curitiba: UFPR, 2017.

ANUNCIAÇÃO, Diana; TRAD, Leny Alves Bonfim; FERREIRA, Tiago. “Mão na cabeça!”: abordagem policial, racismo e violência estrutural entre jovens negros de três capitais do Nordeste. **Saúde soc.**, São Paulo, v. 29, n. 1, 2020.

ALVIM, Luíza Beatriz Amorim Melo. Nacionalismos e modernismos na música do cinema de Glauber Rocha dos anos sessenta. **XII ALAIC - Congresso Latinoamericano de Investigadores de la Comunicación**. Lima: PUC-Peru, 6 a 8 de agosto 2014.

ARENDT, Hannah, **Eichmann em Jerusalém, um relato sobre a banalidade do mal**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

ARISTÓTELES. **Poética**. Lisboa: Edição da Fundação Calouste Gulbenkian, 2008.

ARRUDA, José Roberto. **Lúcia, a mãe de Glauber**. Geração, 1999.

ARRUDA, José Jobson. **O Trágico 5º Centenário do Descobrimento do Brasil**. Bauru-SP: EDUSC, 1999.

ASSIS, Denise. **Propaganda e Cinema a Serviço do Golpe - 1962/1964**. Rio de Janeiro Mauad X, 2001.

ASTRUC, Alexandre. Naissance d'une nouvelle avant-garde: La caméra stylo. **L'écran français**, nº 144, 30 de março de 1948.

AUTRAN, Arthur. **O pensamento industrial cinematográfico brasileiro**. Tese (Doutorado em Multimeios). Campinas-SP: Unicamp, 2004.

AVELLAR, José Carlos. **Deus e o diabo na terra do sol**. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

AZEREDO, Eli. **Olhar Crítico: 50 anos de cinema brasileiro**. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2009.

BARBOSA, Daniel Ely Silva. **Práticas Musicais nos Espaços Religiosos: O Protestantismo Histórico em Campina Grande**. Dissertação (Mestrado em História). Campina Grande-PB: UFCG, 2009.

BARROS, José D'Assunção. **Teoria da História, vol. 3: A Escola dos Annales e a Nova História**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012.

BARTHES, Roland. **Literatura e semiologia**. Petrópolis: Vozes, 1972

BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. Lisboa: Edições 70, 1987.

BAZIN, André. **Orson Welles**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

BENISTE, José. **Òrun-Àyé. O Encontro de dois mundos: o sistema de relacionamento nagô-yorubá entre o céu e a terra**. Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil, 2004.

BENJAMIN, Walter et al. **Benjamin e a obra de arte: técnica, imagem, percepção**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

BENTHIEN, Rafael Faraco. **Interdisciplinaridades: latinistas, helenistas e sociólogos em revista (França, 1898 - 1920)**. Tese (Doutorado em História Social). São Paulo: USP, 2011.

BERNARDET, Jean Claude. **Brasil em tempo de cinema: ensaio sobre o cinema brasileiro de 1958 a 1966**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BERNARDET, Jean Claude. **Cinema brasileiro: propostas para uma história**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

BERNARDET, Jean-Claude. **Cineastas e Imagens do Povo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p. 9.

BERNARDET, Jean Claude; RAMOS, Alcides Freire. **Cinema e História do Brasil**. São Paulo: Editora Contexto, 1988.

BERNARDINO, Vanderlei. **O Ator do Teatro de Arena no Cinema Novo**. Dissertação (Mestrado em Meios e Processos Audiovisuais). São Paulo: USP, 2013.

BERTONHA, João Fábio. Sobre fascismos e ditaduras: a herança fascista na formação dos regimes militares do Brasil, Argentina e Chile. **História Comparada**, Rio de Janeiro, v. 9, n. 1, 2015.

BOURDIEU, Pierre. La cause de la science. **Actes de la recherche en sciences sociales**. Vol. 106-107, mars 1995.

BOURDIEU, Pierre. **As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Lisboa: Difel, 1989.

BOURDIEU, Pierre. **Os usos sociais da ciência: por uma sociologia clínica do campo científico**. São Paulo: UNESP, 2004

BLOCH, Ernst. **O Princípio Esperança**. (3 vols.). Rio de Janeiro: Contraponto, 2005.

BLOCH, Marc. **Apologia da História ou o ofício do historiador**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997, p.55.

BRAGA, Claudia M. **Melodrama: As Estratégias Trágicas da Emoção na Modernidade**. Cinema e Filosofia. Compêndio, Lisboa, Colibri, 2013.

CAETANO, Maria do Rosário. **Cangaço: o Nordeste no cinema brasileiro**. Brasília: Avathar, 2005.

CAPOVILLA, Maurice; MATTOS, Carlos Alberto. **Maurice Capovilla: a imagem crítica**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

CARDIA, Miriam Lopes. Arquivo Nacional facilita acesso ao acervo com nova ferramenta de pesquisa digital. **ARQUIVO NACIONAL** (website), 06 de setembro de 2017, n/p. Disponível em: <<http://arquivonacional.gov.br/br/releases/699-arquivo-nacional-facilita-o-acesso-ao-acervo-com-nova-ferramenta-de-pesquisa-digital>>. Acesso em julho de 2020.

CARDOSO, Maurício. **O Cinema Tricontinental de Glauber Rocha: política, estética e revolução (1969-1974)**. Tese (Doutorado em História). São Paulo: USP, 2007.

CARIRY, Rosemberg. Cariri, a nação das utopias. **Diário do Nordeste**, Fortaleza, 29 de novembro de 2008, especial para o Caderno 3.

CARNEIRO, Sueli. Gênero, raça e ascensão social. **Revista Estudos Feministas**, v. 3, n. 2, p. 544-552, 2. sem. 1995.

CARRIÈRE, Jean-Claude. **A linguagem secreta do cinema**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

CARVALHO, Maria do Socorro Silva. **A Nova Onda Baiana: cinema na Bahia 1958/1962**. Salvador: EDUFBA, 2003.

CARVALHO, Noel dos Santos. **Cinema novo: imagens do populismo**. Campinas-SP, 1999.

CASTEL, Robert. **As metamorfoses da questão social: uma crônica do salário**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1999.

CHAUÍ, Marilena. **Conformismo e resistência: aspectos da cultura popular no Brasil**. São Paulo: Brasiliense, 1994.

CHION, Michel. **A Audiovisao**. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2011.

COVIN, David. **The Unified Black Movement in Brazil, 1978–2002**. Jefferson, North Carolina-USA: McFarland & Company, 2006.

DANTAS, Cíntia Christiele Braga. **O cinema místico-revolucionário de Glauber Rocha**. Tese (Doutorado em História). Uberlândia: UFU, 2016.

DAVIES, Natalie Z. **Culturas do Povo: Sociedade e Cultura no Início da França Moderna**, oito ensaios. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

DAVIS, Angela. **Mulheres, raça e classe**. São Paulo: Boitempo, 2016.

DELACROIX, Christian. A história do tempo presente, uma história (realmente) como as outras? **Tempo e Argumento**, Florianópolis, v. 10, n. 23, p. 39 - 79, jan./mar. 2018.

DELPHY, Christine. O inimigo principal: a economia política do patriarcado. **Revista Brasileira de Ciência Política**, Brasília, n.17, p. 99-119, maio/agosto 2015.

DOMINGUES, Petrônio. Movimento negro brasileiro: alguns apontamentos históricos. **Tempo** [online]. 2007, vol.12, n.23, pp. 100-122.

DREIFUSS, René Armand. **1964: A conquista do Estado**. Ação política, poder e golpe de classe. Petrópolis: Vozes, 1982.

DUBY, Georges (org.). **Histórias das mulheres**. Porto: Editora Afrontamento, 1993.

FELÍCIO, Thiago Henrique. **Tempo presente, deslocamento e identidade em Terra Estrangeira (1995)**. Dissertação (Mestrado em História). Curitiba: UFPR, 2015.

FELÍCIO, Thiago H. Terra Estrangeira (1995) e o Cinema Brasileiro Contemporâneo. Anais do **V Seminário Nacional Cinema em Perspectiva**, v. 1, Curitiba, 2016

FERNANDES, Andreza Lisboa da Silva; LISBOA, Aline. Plot-Twist como Recurso Estilístico nos Filmes de M. Night Shyamalan. **Intercom** – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação 40º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. Curitiba, 04 a 09 de setembro de 2017.

FERNANDES, Florestan. **A universidade brasileira: reforma ou revolução?** São Paulo: Alfa Ômega. 1975.

FERREIRA, Jorge. Dossiê 1946 – 1964: A Experiência Democrática no Brasil. **Tempo**, Niterói, v. 14, n. 28, junho 2010, p. 11-18.

FERREIRA, Jorge (Org.). **O populismo e sua história: debate e crítica**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

FERRO, M. O filme: uma contra análise da sociedade? In: LE GOFF, J., NORA, P. (Orgs.). **História: novos objetos**. Rio de Janeiro: F. Alves, 1975.

FERREIRA JR., Amarílio; BITTAR, Marisa. Educação e ideologia tecnocrática na ditadura militar. **Cad. CEDES**, Campinas, v. 28, n. 76, 2008.

FICO, Carlos. **Como eles agiam. Os subterrâneos da Ditadura Militar**: espionagem e polícia política. Rio de Janeiro: Record, 2001.

FICO, Carlos. **1964: Momentos decisivos**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2014.

FRANCISCON, Moisés Wagner. **O cinema soviético representa a Segunda Guerra Mundial (1945-1991)**. Tese (Doutorado em História). Curitiba: UFPR, 2019.

FREUD, Sigmund. **Obras completas, volume 11**: totem e tabu, contribuição à história do movimento psicanalítico e outros textos (1912-1914). São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

FREUD, Sigmund. **Obras completas volume 15**: psicologia das massas e análise do eu e outros textos (1920-1923). São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

FREYRE, Gilberto. **Casa-grande & senzala**: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal. São Paulo: Global, 2003.

FREYTAG, Gustav; MACEWAN, Elias J. **Freytag's Technique of the Drama**: an exposition of dramatic composition and art. Chicago: Scott, Foresman/Kindle edition, 2014.

FRUNGILLO, Mário D. **Dicionário de percussão**. São Paulo: Unesp, 2003, p. 07.

GARDIES, René. Glauber Rocha: política, mito e linguagem. In: GOMES, Paulo Emílio Salles et. al. **Glauber Rocha**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.

GATTI, José. **Barravento: a estreia de Glauber**. Florianópolis: Editora UFSC, 1987.

GERBER, Raquel. Glauber Rocha e a experiência inacabada do Cinema Novo. GOMES, Paulo Emílio Salles et. al. **Glauber Rocha**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.

GERBER, Raquel. **O mito da civilização atlântica**. Glauber Rocha: cinema, política e estética do inconsciente. Petrópolis: Vozes, 1982, p. 63.

GESTEIRA, Luiz André Maia Guimarães. A Guerra Fria e as ditaduras militares na América do Sul. **Scientia Plena**, v. 10, n. 12, dez. 2014.

GINZBURG, Carlo. **O queijo e os vermes: o cotidiano e as ideias de um moleiro perseguido pela inquisição**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

GOMES, Ângela de Castro. **A invenção do trabalhismo**. Rio de Janeiro: FGV, 2002.

GOMES, Ângela de Castro. **Olhando para dentro: 1930-1964**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2013.

GOMES, Hélon Santos. **Política e engajamento: reflexões acerca da religiosidade em Barravento de Glauber Rocha**. São Paulo: Verona, 2016.

GOMES, João Carlos Teixeira. **Glauber, esse vulcão**. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2004, p. 188-189.

GOMES, Paulo Emilio Salles. **Cinema trajetória no subdesenvolvimento**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

GOMES, Paulo Emílio Salles *et al.* **Glauber Rocha**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.

GOENDER, Jacob. **O escravismo colonial**. São Paulo: Ática, 2005.

HERMANN, Jacqueline. **No reino do desejado**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

HILL, Christopher. **O mundo de ponta-cabeça: ideias radicais durante a revolução inglesa de 1640**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

HOBBSBAWN, Eric. **Ecos da Marselhesa: dois séculos reveem a Revolução Francesa**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

HOBBSBAWN, Eric. **Bandidos**. São Paulo: Paz e Terra, 2010.

HOBBSBAWN, Eric. **Rebeldes primitivos: Estudos sobre formas arcaicas de movimentos sociais nos séculos XIX e XX**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1970.

IANNI, Octávio. **O Colapso do Populismo no Brasil**. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1978.

JAMESON, Fredric. O romance histórico ainda é possível? **Novos estudos - CEBRAP**, São Paulo, n. 77, p. 185-203, mar. 2007.

JOHNSON, Randall. **Cinema Novo x 5: Masters of Contemporary Brazilian Film**. Austin: University of Texas Press, 1984.

JOURNOT, Marie-Thérèse. **Vocabulário de Cinema**. Lisboa: Edições 70, 2005.

KAMINSKI, Rosane. **Poética da angústia: história e ficção no cinema de Sylvio Back – anos 1960 e 70**. Tese (Doutorado em História), Curitiba: UFPR, 2008.

KOSSLING, Karen Sant'Anna. **As lutas anti-racistas de afro-descendentes sob a vigilância do DEOPS/SP**. Dissertação (Mestrado). São Paulo, USP: 2007.

LACOUTURE, Jean. A história imediata. In: LE GOFF, Jacques. **A História Nova**. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

LAGES, Sônia Regina Corrêa. **Exu - Lux e Sombras**. Uma análise psico-junguiana da linha de Exu na Umbanda. Juiz de Fora: Clio Edições Eletrônicas, 2003, p. 80.

LAGNY, Michèle. Imagens audiovisuais e História do Tempo Presente. **Tempo e Argumento**, Florianópolis, v. 4, n. 1, jan./jun. 2012

LE GOFF, Jacques. **História e memória**. Campinas, SP: UNICAMP, 1990.

LIMA, Fernando Barbosa. **Nossas câmeras são seus olhos**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2007.

LIMA, Lucas Pedretti. **Bailes soul, ditadura e violência nos subúrbios cariocas na década de 1970**. Dissertação (Mestrado em História). Rio de Janeiro: PUC-RJ, 2018.

LIMA, Luiz Octavio de. **Anos de chumbo**: a militância, a repressão e a cultura de um tempo que definiu o destino do Brasil. São Paulo: Planeta do Brasil, 2020.

LOBO, Júlio César. De poeta-jornalista a marqueteiro: História e mídia no filme Terra em transe (1967). **Revista Comunicação Midiática**, v.8, n.3, set./dez. 2013, p. 159.

LODY, Raul. **Dicionário de arte sacra e técnicas afro-brasileiras**. Rio de Janeiro: Pallas, 2003.

LÖWY, Michael. **Walter Benjamin: aviso de incêndio**. Uma leitura das teses “sobre o conceito de história”. São Paulo: Boitempo, 2005.

LÖWY, Michael; SAYRE, Robert. **Revolta e melancolia: o romantismo na contramão da modernidade**. Petrópolis: Vozes, 1995.

LUIZ, José Victor Regadas. Terra em Transe e o Golpe de 1964. In: ALBUQUERQUE, Gregorio Galvão de; VELASQUES, Muza Clara Chaves; BATISTELLA, Renata Reis C. (Org.). **Cultura, politécnia e imagem**. Rio de Janeiro: EPSJV, 2017, p. 229-256.

MACHADO, Eduardo Paes; NORONHA, Ceci Vilar. A polícia dos pobres: violência policial em classes populares urbanas. **Sociologias**, Porto Alegre, n. 7, p. 188-221, junho 2002.

MACHADO JÚNIOR, Rubens. Uma introdução ao barroquismo de Glauber Rocha: o espaço ambíguo de Terra em transe. **Comunicação e Informação**, V 8, nº 1, jan./jun. 2005, p. 68 - 73.

MAGNOLO, Talita Souza; BARBOSA, Ramsés Albertoni; MUSSE, Christina Ferraz. Censores em transe: análise do processo de censura do filme Terra em transe. **Intexto** (UFRGS – Porto Alegre), n. 50, p. 90-110, set./dez. 2020.

MARCUSE, Herbert. **Eros e Civilização**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1981, p. 92.

MATELA, Rose Clair Pouchain. **Cineclubismo: Memórias dos anos de chumbo**. Rio de Janeiro: Multifoco, 2008.

MATTOS, Tetê. Experimentalismo e inventividade na produção de Glauber Rocha. **VI ENECUT**, Salvador, UFBA, 25 a 27 de maio de 2010.

MELLO E SOUZA, Gilda Rocha de. Terra Em Transe. **Teoria e Prática**. São Paulo, 1968, n. 2, p. 142.

METZ, Christian. **A Significação no Cinema**. São Paulo: Perspectiva, 2014.

MONZANI, Josette. **Gênese de Deus e o Diabo na Terra do Sol**. São Paulo: Annablume/FAPESP; Salvador: UFBA, 2005.

MORAES CAVALCANTE, Denise. **Cinema de ficção contemporâneo e modos de habitar transitórios**. 2014. Tese (Doutorado em Comunicação). Brasília: UNB, 2014.

MORAIS, Julierme. Cinema novo e sua relação com o Modernismo literário: reflexões sobre aspectos similares. **Revista Eletrônica História em Reflexão**: Dourados, MS, v. 11, n. 21, jul./dez. 2017.

MORETTIN, Eduardo Victorio. O Cinema como fonte Histórica na obra de Marc Ferro. **História: Questões & Debates**, Curitiba, n. 38, p. 11-42, Editora UFPR, 2013.

MORETTIN, Eduardo Victorio. Produção e formas de circulação do tema do Descobrimento do Brasil: uma análise de seu percurso e do filme Descobrimento do Brasil (1937), de Humberto Mauro. **Revista Brasileira de História**. São Paulo, v. 20, nº 39, 2000, p. 135-165.

MOTA, Regina. **A épica eletrônica de Glauber - um estudo sobre cinema e TV**. BH: UFMG, 2001.

MOTTA, Rodrigo Patto Sá. A ditadura nas universidades: repressão, modernização e acomodação. **Ciência e Cultura**, vol. 66, n.4, 2014, pp. 21-26.

MOURA, Gerson. **O alinhamento sem recompensa: a política externa do governo Dutra**. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1990.

MUNSTER, Arno. **Utopia, messianismo e apocalipse nas primeiras obras de Ernst Bloch**. São Paulo: Unesp, 1997.

NAGIB, Lucia. **A utopia no cinema brasileiro**: matrizes, nostalgia e distopias. São Paulo: Cosac Naify, 2006, p. 28-29.

NAGIB, Lúcia. Imagens Do Mar Visões Do Paraíso No Cinema Brasileiro Atual. **XXIV Congresso Brasileiro de Comunicação**. Campo Grande - MS: INTERCOM, setembro 2001.

NAPOLITANO, Marcos. A História depois do papel. In: PINSKY, Carla B. (Org.). **Fontes Históricas**. São Paulo: Contexto, 2005.

NAPOLITANO, Marcos. **Coração civil: arte, resistência e lutas culturais durante o regime militar brasileiro**. Tese (Doutorado em História). São Paulo: USP, 2011.

NAPOLITANO, Marcos. **História e música: história cultural da música popular**. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

NEVES, David E. O cinema de assunto e autor negro no Brasil. **Cadernos Brasileiros: 80 anos de abolição**. Rio de Janeiro, ano 10, n. 47, 1968, p. 75-81.

NORA, Pierre. O retorno do fato. In: LE GOFF, Jacques; NORA, Pierre. **História: novos problemas**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1979, p. 179-193.

NORONHA, Jose Renato. **Entre o templo e a encruzilhada: Barravento-Exu-Firmino-Glauber Rocha**. Dissertação (Mestrado em Educação). Campinas: Unicamp, 2002. Disponível em: <<http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/253477>>. Acesso em outubro de 2020.

NUNES, Raquel Pereira Alberto. **Barravento(s): uma análise comparativa de roteiros**. Dissertação (Mestrado em História). Rio de Janeiro: PUC-Rio, 2011.

OLIVEIRA, Richard Romeiro. Platão e a questão da democracia na República. **Estudos Filosóficos**, nº 12, 2014.

OLIVEIRA, Sérgio Eduardo Alpendre de. **O mal-estar da sociedade americana e sua representação no cinema (1975-1978)**. Tese (Doutorado). São Paulo: USP, 2013.

ORICCHIO, Luiz Zanin. Cinema Brasileiro contemporâneo (1990-2007). In: BAPTISTA, M.; MASCARELLO, F. (Org.). **Cinema mundial contemporâneo**. Campinas: Papirus, 2008.

ORTIZ RAMOS, José Mário. **Cinema, Estado e lutas culturais: anos 50, 60 e 70**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983

PARÉS, Luis Nicolau. **A formação do Candomblé: história e ritual da nação jeje na Bahia**. Campinas: UNICAMP, 2006.

PEREIRA, Marcelo. **Cinema e Estado Novo: trabalho e nacionalismo em marcha**. 2002. 149p. Dissertação (Mestrado). Campinas-SP: Unicamp, 2002.

PEREIRA, Pedro Paulo Gomes. O sertão dilacerado: outras histórias de Deus e o Diabo na terra do sol. **Lua Nova**, São Paulo, n. 74, p. 11-34, 2008.

PEREIRA, Sissi Valente. **A imagem marginal de Candeias: lirismo, morte e desilusão nos filmes “A margem” (1967) e “A opção, ou as rosas da estrada” (1981)**. Tese (Doutorado em História) Curitiba: UFPR, 2019

PERROT, Michelle. **Os excluídos das histórias**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

PIERRE, Sylvie. **Glauber Rocha: Textos e entrevistas com Glauber Rocha**. Campinas: Papirus, 1996.

PINTO, Pedro Plaza **As tarefas do crítico e os desafios do intelectual durante a mais recente ditadura brasileira**. In: ALMEIDA, Thiago; Xavier, Nayara (orgs.). **Paulo Emílio: Legado**

Crítico. São Paulo: Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária – USP / Cinemateca Brasileira, 2017, p. 146.

PINTO, Pedro Plaza. **Paulo Emilio e a emergência do cinema novo:** débito, prudência e desajuste no diálogo com Glauber Rocha e David Neves. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação). São Paulo: USP, 2008.

PIZZINI, Joel. Scorsese diz que filmes de Glauber Rocha o influenciam. **Folha de São Paulo** (online), 17 de agosto de 2006. Disponível em: <www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u63439.shtml>. Acesso em outubro de 2020.

PLATÃO. **A República.** Belém: EDUFPA, 2000.

PRANDI, Reginaldo. **Mitologia dos orixás.** São Paulo, Companhia das Letras, 2001.

QUEIROZ, Maria Isaura Pereira. **O messianismo no Brasil e no mundo.** São Paulo: Dominus, 1965.

RAMOS, Fernão; SCHVARZMAN, Sheila (Org.). **Nova história do cinema brasileiro** (vol. 02). São Paulo: Sesc, 2018.

REBECHI JUNIOR, Arlindo. **Glauber Rocha, ensaísta do Brasil.** Tese (Doutorado em Letras). São Paulo: USP, 2011.

REICH, W. **Psicologia de Massa do Fascismo.** São Paulo: Martins Fontes, 1988.

REIS FILHO, Daniel Aarão. O colapso do colapso do populismo ou a propósito de uma herança maldita. In: FERREIRA, Jorge (Org.). **O populismo e sua história: debate e crítica.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001. p. 319-377.

REIS, José Carlos. **As Identidades do Brasil 1: de Varnhagem a FHC.** Rio de Janeiro: FGV, 2003.

REZENDE, Claudinei C. **Suicídio Revolucionário. A luta armada e a herança da quimérica revolução em etapas.** Marília, 2010.

RICARDO, Pablo Alexandre Gobira de Souza. **Utopia selvagem, de Darcy Ribeiro e a Idade da Terra, de Glauber Rocha:** o visível, as vozes e a antropofagia. Dissertação (Mestrado em Letras). Belo Horizonte: UFMG, 2007.

RICOEUR, Paul. **Tempo e Narrativa: a intriga e a narrativa histórica,** v.1. Campinas: Papirus, 1994.

RICUPERO, Rubens. **Visões do Brasil: Ensaio sobre a história e a inserção internacional do Brasil.** Rio de Janeiro: Record, 1995.

RIDENTI, Marcelo. Artistas e intelectuais no Brasil pós-1960. **Revista Tempo Social.** São Paulo, vol. 17, n. 1, 2005.

RIDENTI, Marcelo. **Brasilidade revolucionária: um século de cultura e política**. São Paulo: UNESP, 2010.

RODRIGUES, Helenice. Transferência de Saberes: Modalidades e Possibilidades. **História: Questões & Debates**, Curitiba, n. 53, p. 203-225, jul./dez. 2010.

ROMANELLI, Otaíza de Oliveira. **História da educação no Brasil (1930/1973)**. Petrópolis: Vozes, 1986.

ROSENFELD, Anatol. **Cinema: Arte & Indústria**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

ROSENFELD, Anatol. **Teatro Épico**. São Paulo: Perspectiva, 2002.

ROSENSTONE, A. Robert. **A história nos filmes, os filmes na história**. São Paulo: Paz e Terra, 2010.

ROSENSTONE, Robert A. The Historical Film as Real History. **FilmHistoria online**, Barcelona, vol. 5, nº 1, 1995.

RUBIM, Lindinalva Silva Oliveira. **O feminino no cinema de Glauber Rocha**. Tese (Doutorado em Comunicação). Rio de Janeiro: UFRJ, 1999.

RUBIM, Lindinalva Silva Oliveira. A Bahia que gerou Glauber Rocha. **53ª Reunião Anual da SBPC**, 2001, Salvador, 2001.

RÜSEN, Jörn. **Teoria da história: uma teoria da história como ciência**. Curitiba: UFPR, 2015.

SALEM, Helena (org.). **Cinema Brasileiro: um balanço dos 5 anos da retomada do cinema nacional (1995-1999)**. Brasília: 1999.

SANTIAGO JÚNIOR, Francisco das Chagas Fernandes. Cinema e historiografia: trajetória de um objeto historiográfico (1971-2010). **História da historiografia**. Ouro preto-MG, número 8, abril de 2012, p. 151-173.

SANTOS, Pereira. **O problema do conteúdo no cinema brasileiro**. Disponível na Cinemateca Brasileira, 1952.

SARGENT, Greg. *There's been class warfare for the last 20 years, and my class has won*. **Washington Post**, 30 de setembro de 2011. Disponível em: <https://www.washingtonpost.com/blogs/plum-line/post/theres-been-class-warfare-for-the-last-20-years-and-my-class-has-won/2011/03/03/gIQApFbAL_blog.html>. Acesso em julho de 2020.

SCHILLING, P. **Como se coloca a direita no poder: os protagonistas**. São Paulo: Global, 1979.

SCHWARCZ, Lília Moritz. Modernização, ditadura e democracia, 1964-2010. **História do Brasil Nação**, 1808-2010, vol. 5. Rio de Janeiro: Objetiva, 2014.

- SCHWARCZ, Lilia Moritz. **O Fantasma da Revolução Brasileira**. São Paulo: Unesp, 2005.
- SCHWARZ, Roberto. **O pai de família e outros estudos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- SETTON, Maria da Graça Jacintho. **Indústria Cultural: Bourdieu e a Teoria Clássica**. Comunicação & Educação, São Paulo, (22): 26 a 36, set./dez. 2001
- SILVA, Cleonice Elias da. Os feminismos emergentes na década de 70 no Brasil. **História e Cultura**, Franca, v. 7, n. 1, p. 181-203, janeiro/julho 2018.
- SILVA, Cleonice Elias da. **Rio 40 Graus: sua censura e os patamares de uma conscientização cinematográfica**. Dissertação (Mestrado em História). São Paulo: PUC-SP, 2015.
- SILVA JUNIOR, Humberto Alves. **A estética Sociológica de Glauber Rocha**. Tese (Doutorado em Sociologia). Salvador: UFBA, 2015.
- SILVA, Zélia. Lopes da (org.). **Cultura histórica em debate**. São Paulo: UNESP, 1995.
- SILVEIRA, Renato. O jovem Glauber e a ira do orixá. **REVISTA USP**, São Paulo, n.39, p. 88-115, setembro/novembro 1998.
- SIMIS, Anita. **Estado e Cinema no Brasil**. São Paulo: UNESP, 2015.
- SIMÕES, Inimá. **Roteiro da Intolerância: a Censura Cinematográfica no Brasil**. São Paulo: Senac, 1999.
- SMITH, Bonnie G. **Gênero e História: homens, mulheres e a prática histórica**. São Paulo: EDUSC, 2003
- SOUZA, Denaldo Alchorne de. O Colapso Teórico do Populismo. **Intellèctus** (UERJ, online), v. IX, p. 3, 2010
- SOUZA JÚNIOR, Zenildo Soares de. **Coronéis e compadres: família, poder e lealdade no sertão**. Tese (Doutorado em Ciências Sociais). São Paulo: PUCSP, 2015.
- SOUZA, Victor Martins de. **A poética e a política no cinema de Glauber Rocha e Sembene Ousmane**. São Paulo, 2012.
- SPIVAK, Gayatri Chaktavorty. **Pode o subalterno falar?** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010
- STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema**. Campinas: Papirus, 2006.
- STAM, Robert. **O espetáculo interrompido: literatura e cinema de desmistificação**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.
- STAM, Robert. Terra em transe. **Revista Discurso**, v. 7, 1976, p. 169-181.

Telles, Marcio; SILVA, Alexandre Rocha da Silva. Nem Deus, nem o Diabo: Rosa na Terra do Sol. **Imagofagia**, Revista de la AsAECA, n. 5, 2012.

THOMPSON, Edward P. **A formação da classe operária inglesa**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

THOMPSON, Edward P. **Costumes em comum**: Estudo Sobre Cultura Popular Tradicional. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

TISSOT, Guilherme Ricardo. **A Revolução Cubana e os Cinemas Novos na América Latina dos anos 1960: os casos de Argentina, Brasil e Chile**. Monografia (Bacharelado em Relações Internacionais). Porto Alegre: UFRGS, 2017.

TRUFFAUT, François. **Le plaisir des yeux: écrits sur le cinéma**. Paris: Cahiers du cinéma, 2000.

VALENSI, Lucette. **Fábulas da memória: a batalha de Alcácer Quibir e o mito do sebastianismo**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994, p. 170.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LETE, Anne. **Ensaio Sobre a Análise Fílmica**. Campinas-SP: Papyrus, 1994.

VIANY, Alex. **O processo do Cinema Novo**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999.

WEFFORT, Francisco. **O populismo na política brasileira**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

WHITE, Hayden. Historiography and Historiophoty. **The American Historical Review**, v. 93, nº 5, dec/1988.

WHITE, Hayden. **Meta-história: a imaginação histórica do século XIX**. São Paulo: EDUSP, 2008.

WHITE, Hayden. **Trópicos do discurso: ensaios sobre a crítica da cultura**. São Paulo: USP, 1994.

WILLIAMS, Raymond. **Marxismo e literatura**. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

XAVIER, Ismail. **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Graal, Embrafilme, 1983.

XAVIER, Ismail. **Alegorias do subdesenvolvimento**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

XAVIER, Ismail. **O cinema brasileiro moderno**. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

XAVIER, Ismail. O cinema moderno segundo Pasolini. **Revista Italianística**, 1(1), 1993, p. 101-109.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

XAVIER, Ismail. **O olhar e a cena:** Melodrama, Hollywood, Cinema Novo e Nelson Rodrigues. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

XAVIER, Ismail. **Sertão Mar: Glauber Rocha e a estética da fome.** São Paulo: Cosac Naify, 2007.

APÊNDICE 1 - A PAUTA DOS EXCLUÍDOS

Terra em Transe foi um ataque à ditadura que havia se imposto em 1964. Vimos que suas imagens, seus textos, sua poesia e até mesmo a sua montagem, foram todos feitos de forma a se opor a cada passo ao estado das coisas como se apresentavam naquele momento. Todavia, o dado crucial é que a filmografia de Glauber Rocha como um todo, soou aos militares, principalmente ao longo dos anos 1970, como um inimigo maior. Por isso seu nome estava quase sempre presente nos informes, boletins e relatórios. Além disso, nos anos 1970 os perseguidores da ditadura ainda se incomodavam com as imagens de filmes do passado de Glauber, como *Barravento*, *Deus e o Diabo na Terra do Sol* ou *O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro*. Essa grande atenção dos militares com estas obras e seu diretor nos leva a entender que sua preocupação não dizia respeito apenas às suas referências à luta armada contra a ditadura – presente mais claramente em *Terra em Transe*, mas de igual modo em *Deus e o Diabo na Terra do Sol* –, afinal cada um destes filmes teve, na época do seu lançamento, o seu próprio processo de censura.

Mas havia ainda outro motivo para essa perseguição e esse motivo, que era justamente um tema que os filmes de Glauber tinham em comum: os excluídos da história. Ora, essa tem sido a nossa temática principal, e vamos, assim, desenvolver aqui a hipótese de que o fato de que os filmes que foram dirigidos por Glauber elaboraram uma inversão em relação ao modelo convencional, colocando no centro do debate o negro e o racismo, a mulher e a economia política do patriarcado, bem como os valores regionalistas e a criminalização do negro, do nordestino e do sertanejo, chocavam-se frontalmente com a imagem de “Brasil” que os ditadores queriam defender. É verdade que, no início, quando o grupo de censores era formado principalmente por pessoas sem nenhum preparo, os militares pouco compreendiam o que estes filmes realmente diziam. Só que, paulatinamente, eles começaram a entender, e quando o fizeram, não gostaram do que viram.

Afinal, para além do alinhamento e da submissão aos Estados Unidos, qual era a pauta dos militares que os filmes dirigidos por Glauber tanto confrontavam? Na verdade, ela se relacionava com a ideia de que era “preciso crescer o bolo para depois distribuí-lo”. Tratava-se de intensificar, justificar e manejar o “arrocho salarial”, o aumento da desigualdade social e a criminalização e marginalização de segmentos das populações do campo e das periferias. Era no intuito de manter privilégios e de maximizar a exploração da força de trabalho em prol do lucro de uma burguesia internacional que se construíam as pautas defendidas pelos ditadores. Vamos observar uma dessas pautas mais de perto: a do “mito da democracia racial”.

Vimos que esse foi um assunto primordial na filmografia analisada, que buscou sempre contrariar a ideia de que a história do Brasil se caracteriza pela convivência pacífica entre as diferentes etnias que estiveram na sua origem, ideia essa tão cara a autores anteriormente aludidos, como é o caso de Gilberto Freire ou Francisco Adolfo de Varnhagen. A ausência da população nativa da América em *Terra em Transe*, ironizada inclusive pela escolha de um ator de ascendência afro-brasileira para atuar na encenação da primeira missa, significa que o filme denunciava inclusive o genocídio indígena. Os militares, e a despeito de todo o avanço propiciado pelos Estudos Sociais no Brasil, defendiam que era bom para o país que ele continuasse sustentando diante do mundo a ideia de que aqui nunca existiu racismo – afinal de contas, para eles a escravidão não era um tipo hediondo de discriminação. O racismo, eles argumentavam, era nada mais do que uma invenção “esquerdista”, feita no intuito de subverter as pessoas e recrutá-las para a causa “comunista”. Pode-se dizer inclusive, com base na pesquisa de Karin Kosling, que esse argumento estava integrado ao projeto ideológico que visava o impossível: moldar a sociedade de uma forma estática e desideologizada.³³⁰ Por esse motivo, todas as organizações ligadas ao movimento negro no Brasil foram proibidas de atuar, de modo que todos os avanços criados por estes grupos foram interditados para serem retomados apenas no final dos anos 1970, com o advento do Movimento Negro Unificado (MNU).³³¹

Um marco importante dessa política foi o decreto de lei nº 510, de 20 de março de 1969, instituído por meio das atribuições delegadas ao poder executivo pelo Ato Institucional Nº 5, e criado seguindo a lógica de que era preciso coibir juridicamente qualquer tipo de ação política. Chama atenção o artigo de número 33, que proibia, a um só tempo, a luta da classe trabalhadora por melhores condições de trabalho e a luta do negro contra a discriminação e o racismo:

Art. 33. Incitar: I - à guerra ou à subversão da ordem político-social; II - à desobediência coletiva às leis; III - à animosidade entre as Forças Armadas ou entre estas e as classes sociais ou a instituições civis; IV - à luta pela violência entre as classes sociais; V - à paralisação de serviços públicos ou atividades essenciais; VI - ao ódio ou à discriminação racial. Pena: Detenção, de 1 a 3 anos.³³²

³³⁰KOSLING, Karen Sant’Anna. **As lutas anti-racistas de afro-descendentes sob a vigilância do DEOPS/SP**. Dissertação (Mestrado). São Paulo, USP: 2007.

³³¹Nascido no dia 18 de junho de 1978, o MNU surgiu como uma resposta aos atos racistas que se disseminavam naquela época, como o caso da prisão, tortura e morte de Robson Silveira da Luz, homem negro que foi preso no 44º Distrito de Guaianazes pelo delegado Alberto Abdala pela acusação de que ele havia roubado frutas em uma feira. Na época, o caso se destacou por pautar-se na ideia de conciliar a luta do negro com a luta de “todos os oprimidos da sociedade”. Cf. COVIN, David. **The Unified Black Movement in Brazil, 1978–2002**. Jefferson, North Carolina-USA: McFarland & Company, 2006.

³³²Anotamos também o parágrafo único que visava mais claramente a atividade intelectual: “Se o crime for praticado por meio de imprensa, panfletos ou escritos de qualquer natureza, radiodifusão ou

É inegável que durante a ditadura houve uma intensa perseguição às mobilizações da sociedade em prol dos direitos da classe trabalhadora, e uma perseguição maior ainda à mobilização da população pela luta contra o racismo. Também é um fato que o autoritarismo se traduzia em abordagens policiais onde pessoas comuns eram consideradas suspeitos apenas por terem traços afro-brasileiros. Ora, nesse período, a ação da polícia durante as abordagens policiais, investigações e repressão de eventos sociais – mesmo eventos mais ligados apenas a atividade do lazer – muitas vezes se caracterizavam pelo ódio racial. Naquele período, portanto, a polícia agia com insensata violência contra toda a população afro-brasileira.³³³ Algo que, vale dizer, ainda acontece hoje, afinal em 2020 a violência policial contra negros segue existindo como se fosse uma política de Estado, tanto nas comunidades periféricas como nos grandes centros urbanos³³⁴.

Assim, algo que o atual debate sobre a abertura dos arquivos secretos do regime militar nos permite entender, é que parte da história do cinema deve ser reconsiderada. Por exemplo, hoje, com estas novas descobertas, não é mais possível que sigamos nos eximindo de entender o recrudescimento da vigilância, da violência e da perseguição durante a ditadura como uma reação ao sucesso alcançado pelo campo das artes durante a década de 1960, incluindo aí o Cinema Novo. Estes documentos revelam que a perseguição ao cinema durante aquela época foi também uma perseguição a um cinema cuja estética afro-brasileira aflorava em sua *mise-en-scène*. E não é apenas por causa dos atores e atrizes negros, que de fato apareciam nas

televisão, a pena será aumentada de metade”. Cf. BRASIL. **Decreto-Lei nº 510**, de 20 de março de 1969: Altera dispositivos do decreto-lei nº 314 de 13 de março de 1967, e dá outras providências.

³³³ Aparentemente o racismo praticado neste período se difere das épocas anteriores e posteriores porque os militares acreditavam que o negro era também um potencial subversivo, haja visto a suposta ligação entre o movimento Black Power e o partido comunista Chinês. Nesse sentido, pode-se citar, e apenas a título de exemplo, as investigações promovidas por meio do SNI que visavam a ligação do Movimento Negro à China Comunista, onde os ativistas recebiam, segundo os militares, treinamento guerrilheiro antes de retornar ao Brasil: “Com vistas à manutenção dessa via de acesso à China Comunista, o “Black Power”- mais provavelmente seu ramo “Black Panther Party”- mantém representantes no Suriname”. MARTINS, Caio Venâncio. Título: **“Black Power”: Atividades no Surinam, Ligação com a China Comunista**. Data de Produção: 03/11/1970. Arquivo: SIAN, ÁREA DE IDENTIFICAÇÃO - BR DFANBSB IE.0.0.5 – Dossiê. Disponibilizado pelo Sistema de Informações do Arquivo Nacional (SIAN).

³³⁴ Sobre o racismo e a violência policial na atualidade, Cf. MACHADO, Eduardo Paes; NORONHA, Ceci Vilar. A polícia dos pobres: violência policial em classes populares urbanas. **Sociologias**, Porto Alegre, n. 7, p. 188-221, jun. 2002; ANUNCIACAO, Diana; TRAD, Leny Alves Bonfim; FERREIRA, Tiago. “Mão na cabeça!”: abordagem policial, racismo e violência estrutural entre jovens negros de três capitais do Nordeste. **Saúde soc.**, São Paulo, v. 29, n. 1, 2020. Já sobre a relação entre o racismo e violência policial durante a ditadura, Cf. LIMA, Lucas Pedretti. **Bailes soul, ditadura e violência nos subúrbios cariocas na década de 1970**. Dissertação (Mestrado em História). Rio de Janeiro: PUC-RJ, 2018.

imagens dos filmes.³³⁵ Afinal, as referências a estes filmes nos relatórios e dossiês do complexo persecutório dos militares são sempre um tipo de referência enviesada, ou seja, sempre que um filme com atores e atrizes negros chamavam a atenção de agentes de campo ou de censores, eles encontravam um jeito de dar maior destaque àqueles elementos que permitiam enquadrá-lo no artigo 33 da lei nº 510 de 1969. Por esse motivo, quando *Barravento* foi mencionado em um dossiê ainda sobre o “Cinema Político”, de 24 de maio de 1977, quando haviam passado já quinze anos do seu lançamento, ele foi destacado por sua alusão ao tema da escravidão, ressaltando o momento em que ele fala sobre como os africanos “chegaram de grilhetas nos pés e, se hoje já não trazem as humilhantes marcas nos tornozelos, a escravidão ainda persiste”. E continua, com um trecho onde se aponta para a continuidade, no presente, de todo o processo de exploração do homem: “Um povo que nunca deixou de ser explorado, que se refugia nos seus usos e costumes ancestrais, nas suas crenças”.³³⁶

Este processo de perseguição pela temática do racismo durante a ditadura militar é um tema ainda a ser estudado. Contudo, as evidências já são contundentes o suficiente para afirmar que a perseguição a Glauber Rocha se deu porque seu nome se associava com a luta contra a discriminação que gerava – e que ainda gera – a pauperização do homem e da mulher negra no Brasil. De fato, à certa altura, a perseguição não era mais uma censura a seus filmes, mas à sua memória. Os militares não queriam que eles fossem exibidos em nenhum lugar do mundo. Eles não permitiam que se falasse sobre eles, fosse na mídia ou em qualquer tipo de evento.

³³⁵ Muitas vezes, a perseguição às películas acontecia por conta do fato de que neles atuavam atores negros de grande renome, como é o caso de Antônio Pitanga, o qual inclusive, na ocasião das comemorações dos cinquenta anos de *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, organizadas pela Comissão da Verdade do Rio de Janeiro, se mostrou surpreso e honrado por ter tido seu nome referenciado nos relatórios do SNI.

³³⁶ A perseguição a *Barravento* foi uma constante nos anos 1970. Quando ele era exibido no exterior, a sua projeção era sempre vista como parte de uma suposta “campanha de difamação do Brasil no exterior”. Dentro do Brasil, a sua perseguição se justificava, haja vista que ele havia conquistado já naquela época um lugar importante na história do cinema, de forma que eventos de diversos formatos, cineclubes, reuniões e festivais eram realizados fazendo referência ao seu nome. Um exemplo foi o caso do Cineclube Barravento – situado na Rua Muniz Freire, 60, na Tijuca, Rio de Janeiro –, cuja atividade foi vigiada de perto. Cf. por exemplo: **CINECLUBE Barravento – “Mostra de filmes peruanos” – Rio de Janeiro/RJ**. Dossiê de 2 de janeiro de 1981. Arquivo SIAN, ÁREA DE IDENTIFICAÇÃO - BR DFANBSB V8.MIC, GNC.AAA.81012909. Disponibilizado pelo Sistema de Informações do Arquivo Nacional (SIAN).